

Neue Deutsche Hefte

Beiträge zur europäischen Gegenwart
mit den »Kritischen Blättern«

INHALT

Heft **61**

AUGUST 1959

Heinz Albers Ein Untergang · **Urs Oberlin** Gedichte · **Helmut Kuhn** Kairos und Mnemosyne · **Werner Vordtriede** Versuch über Rudolf Borchardt · **Monika Mann** Miniaturen · **Hermann Broch** Traum und Ich-Bewußtsein · **Kurt Ihlenfeld** Gedichte · **Ernst Wilhelm Eschmann** Der Palast von Casale · **Rechtsschreibreform** - ja oder nein? (**Wolfgang Pfeiderer** / **Heinrich Hahne**) **Herbert Fritzsche** Heilkunst der Außen-seiter und asiatische Einflüsse · **R. H.** Zu einer Jugendarbeit Rilkes · **Franz Kreuzer** Die Kannibalen sind unter uns
Buchbesprechungen

VERLAGSORT GÜTERSLOH

SIGBERT MOHN VERLAG

NEUE DEUTSCHE HEFTE

Herausgegeben von Joachim Günther und Rudolf Hartung

Heft 61 – August 1959

Heinz Albers: Ein Untergang	385
Urs Oberlin: Gedichte	394
Helmut Kuhn: Kairos und Mnemosyne – zwei Phasen im Leben des Kunstwerks.....	396
Werner Vordtriede: Versuch über Rudolf Borchardt	404
Monika Mann: Miniaturen.....	416
Hermann Broch: Traum und Ich-Bewußtsein	418
Kurt Ihlenfeld: Gedichte	424
Ernst Wilhelm Eschmann: Der Palast von Casale	426

BLICK IN DIE ZEIT

Rechtschreibreform – ja oder nein?

Wolfgang Pfeleiderer: Keine Furcht vor Reformen.....	435
Heinrich Hahne: Bedenklicher Vorgriff auf die Zukunft	439
Herbert Fritsche: Heilkunst der Außenseiter und asiatische Einflüsse ...	446

KRITISCHE BLÄTTER

R. H.: Zu einer Jugendarbeit Rilkes	453
Karl Krolow: Fritz Schalk / Französische Gedichte Horst Rüdiger / Italienische Gedichte	456
Cyrus Atabay: Ramón Gomez de la Serna: Greguerias	458
Gunar Ortlepp: Hans Demiron / Tür aus heller Kreide. Roman.....	459
Helmut Heißenbüttel: Nathalie Sarraute / Tropismen	460
Walter Schürenberg: James Purdy / Die Farbe der Dunkelheit	462
Johann Siering: Max Brod / Jugend im Nebel	463
Walter Helmut Fritz: Imma Bodmershof / Sieben Handvoll Salz	464
Friedrich Vogelreuther: Guido Piovene / Achtzehnmal Italien	465
Marleen Schmeißer: Golo Mann / Deutsche Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts	467

FORUM

Franz Kreuzer: Die Kannibalen sind unter uns	469
Notizen	472

Die „Neuen Deutschen Hefte“ erscheinen monatlich. Preis je Heft im Abonnement 5,- DM (zuzüglich Zustellgebühr); einzeln 3,50 DM; für Studenten im Abonnement 2,50 DM. Redaktion: Joachim Günther, Berlin-Lankwitz, Kindelbergweg 7, und Dr. Rudolf Hartung, Berlin-Lichterfelde-West, Geibelstraße 4. Für unverlangt eingesandte Manuskripte wird keine Haftung übernommen. Rückporto ist beizufügen. Unverlangt eingehende Bücher können nicht zurückgesandt werden. Sigbert Mohn Verlag, Gütersloh. Umschlag S. Kortemeier. Gesamtherstellung Mohn & Co GmbH, Gütersloh. Die „Neuen Deutschen Hefte“ können durch jede Buchhandlung oder direkt vom Verlag bezogen werden. Printed in Germany

Als die Eidechse ihre Hand berührte, schreckte sie hoch. Für Augenblicke saß sie wie gelähmt. Der schlängelnde Leib des Tieres war schon längst im grünen, die Steinbrüstung der Treppe halb überwuchernden Rankenwerk verschwunden: Stein, von der Sonne grauweiß gebeizt, und darauf der Strichleib des Tieres, hinuschend wie eine von unsichtbarer Hand auf ein Ziel geführte Lanzette, schattenlos, schmal und spitz, von unten, vom Treppenabsatz heraufkommend, schwebend auf der Rundung der Brüstung, die lautlose Bewegung des Leibes, das flüchtige und doch seltsam beständige, wie von einem in der windlosen Starre des Mittags einbrechenden Windstoß beflügelte Gleiten des Tieres – sie hatte es wie im Traum wahrgenommen, und auch jetzt, da sie das Tier nicht mehr sah, vermeinte sie es wie im Traum zu sehen: Kein Sprung, kein Hinüberwechseln ins Rankendickicht, ein Geschehen des Traums, die Auflösung, als hätten Stein, Blatt und Ranken das Tier aufgesogen; und erst da, angesichts des gleißend glatt glänzenden Blätterwaldes, nahm sie das Geschehen ganz wahr, erinnernd, erlebte sie es noch einmal und saß und wartete darauf, daß das Tier erneut hervorkäme und auf sie zuglitt, erneut die züngelnde Zunge, feiner, tänzelnder Strich vor schimmerndem Leib, der sich über Steingrund heranschob, um ihre Hand zu berühren, und sie empfand, ohne Vermögen, ohne Kraft, ihre auf dem Stein liegende Hand wegzuziehen, die Stelle, wo die Zunge des Tieres sie berührt hatte wie ein unter ihrer Haut sich ständig erweiterndes Mal, das zum Mittelpunkt eines brennenden, beißenden Schmerzes wurde, der Arm, Hand und Schulter und schließlich ihren ganzen Leib mit einer Gewalt ergriff, unter der sie aufstöhnte. Ihr Kopf sank pendelnd auf ihre linke Schulter, einer Bewegung hörig, in der sich Hinfälligkeit und Ergebung in ein Geschehen bezeugten, dem sie sich nun ganz ausgeliefert wußte.

In langen Bahnen flutete das Licht des Mittags auch jetzt über Ufer und See, warf seine blitzenden Lanzenbündel auf die Dächer der am Hang liegenden Häuser, Lichtlanzen, die an den Kastanienbäumen des kleinen Terrassenvorplatzes vorüberschwirrten und sich in den kiesigen Grund des Platzes bohrten, glasig zitternd, als warteten sie auf den Einsatz zum stampfenden Lichttanz, Lichtlanzengitter aus grellem Gelb, die die schwarzen Gruppen der Pinien, die sich in Kehren ziehende Uferstraße, über die traumträge einzelne Fahrzeuge zogen, die Wasser des Sees und die Hänge der Berge wie eingepfählt überstanden.

Und auch jetzt geschah, was sie in den ersten Tagen ihrer Ankunft nur ahnend empfunden hatte, gewisser dann in den Stunden der Hilflosigkeit, bis es ihr bewußt wurde, daß sie das Licht nicht ertrug; sie hatte es bereits gespürt, als die trockene, ausdörrende Luft die Nächte unten in der Stadt, in denen sie schlaflos in ihrem Hotelzimmer lag, erfüllte: Das im Zenit stehende Lichtgewölbe erfuhr von den gegenüberliegenden Bergrändern glimmenden Zufluß, die Bergränder kochten wie unter schäumenden Lavamassen, wirbelnde Licht-

ströme flossen die Berge hinab, vermischten sich mit den Wassern des Sees und gerannen zu einem einzigen riesigen Spiegel, der sich auf sie kehrte. Die Eidechsen und das Licht. Sie hatte nicht mehr die Kraft, sich dagegen zu wehren. Das Rasseln der Blätter, leise nur, schon vergangen, ein von Eidechsenleibern erzeugtes Rasseln, trocken, schlurrend, das Gleiten der Tiere, Scharen, die sich im Blätterwald verbargen und sich sammelten und einzeln erst noch, bevor sie aus dem Blätterwald hervorkamen, die Boten auf sie zuschickten, die verwandelten Boten dieses Landes, die auf sie zukamen . . .

Da war sie schon im Blattgeranke, hing im bräunlichen Grün des Blätterwaldes, war schon im trüben Halbdämmer und sah die Tiere, wachsam, mit Blatt und Rankenwerk verschmolzen, Leib an Leib, die stecknadelkopfgroßen Augen, kein Leuchten, kein Widerschein, starr auf sie gerichtet, wie vor dem Ansprung . . .

Sie fühlte die harte Steinbrüstung in ihrem Rücken, hob, erschöpft und müde, den Kopf und erkannte halbschräg vor sich die Schattenlinie ihrer Gestalt, vom Muster des Kieses wie ein sich den Erhebungen und Vertiefungen des Bodens anpassendes Metallnetz überzogen. Von ihrem Schatten bis zur Eingangstür des Hotels waren es nur zwei Schritte. Sie fühlte sich außerstande, diese zwei Schritte zu tun, die sie in die milde Dämmerung der Hotelhalle geführt hätten, in das besänftigende Halbdunkel hinter verhängten Fenstern, in dem sich lautlos die Ventilatoren drehten.

Diese ersten Nächte unten in der Stadt, als sie nackt und von der Hitze überströmt bei weit geöffnetem Fenster auf ihrem Bett lag und die Schattenspiele des Dunkels gewährte, das helle Lichtergezuck eines den See überkreisenden Scheinwerfers, der ihr Zimmer in Abständen erhellte und kalkweiß herausbrach, was sonst im Dunkel lag: den Schrank, die Koffer, die sie nicht weiter ausgepackt hatte. Sie hatte nur das Notwendigste herausgenommen. Und selbst das, was sie noch nie auf einer Reise getan hatte, daß sie ihr Kleid nicht gewechselt, sondern die ersten beiden Tage in diesem Kleid durch die Straßen der Stadt gelaufen war, hatte sie nur als beiläufig empfunden, als wüßte sie bereits zu diesem Zeitpunkt, daß die sie beherrschende, lähmende Gleichgültigkeit einem Prozeß entsprach, der ihrer ganzen Erwartung (der Erwartung auf Stadt und See, auf die Tage, die vor ihr lagen), ihrem ganzen Wesen so fremd, die betäubende Wahrheit einer immer noch ungewissen, aber doch spürbaren Veränderung offenbarte, der sie nichts entgegenzusetzen hatte.

Schlaff daliegend, zu matt, sich ein nasses Handtuch über die Stirn zu legen, hörte sie die nächtlichen Laute der Straße, die Wasserlaute von der nahen Seemole, und doch kein Windlaut. Sie dachte, während sie auf schweißgetränktem Bettuch lag, die Arme von sich gestreckt, seitwärts, über die Holzkanten des Bettgestelles hin, an Cardiff, dachte an den Regen, den Wind, dachte an Cardiffs kalte, aber doch erträgliche Luft, an die vertrauten Nachtlaute, die Morgenlaute, diese untrüglichen, Sicherheit versprechenden Laute, deren sie sich immer erinnert hatte auf ihren wenigen Reisen; und sie erfuhr bereits in dieser ersten Nacht, was sie noch nie erfahren hatte, daß sie diesen vertrauten Morgenlauten in dieser Stadt am See entgegentrat. Aber sie vernahm sie

nicht, denn es war nicht die Nacht über Cardiff, die sie umgab, es war nicht die schützende Straße ihrer Kindheit, die sich an ihrem Hotelfenster vorbeizog, es war eine andere Nacht, es war eine andere Straße.

Sie dachte an Cardiff, an die Gesichter der Menschen, die sie kannte, dachte an die ferne Wirklichkeit rußüberzogener Dächer und braunroter Hauswände, regenmantelumhüllte Gestalten auf regennasser Straße, Schlurflaute des rinnenden Regens und schlurfender Schritt darin – und sie dachte an den Türgriff ihres Zimmers in Cardiff, an diesen klobigen Griff aus braunem Holz, der sich so schwer herabdrücken ließ, dieser Griff, dem etwas Beständiges, Unwandelbares, von keiner Trauer um vergebliche Erwartung Getroffenes anhaftete, in dem sich die Vergewisserung einer Sicherheit bezeugte, die sie umfing, sobald sie ihr Zimmer betrat, die Luft dieses Zimmers roch und die Welt hinter Wänden verborgen wußte, in deren rotgelber Tapetenlandschaft der Fluß der Zeit zu verrinnen schien.

Sie hatte an Cardiff gedacht, als sie die Grenze überfuhr, aber es war nur ein Zurückdenken gewesen, nicht einmal der Versuch eines Vergleiches mit der neuen, sie umgebenden Welt – Cardiff, das war in jenem Augenblick etwas Beständiges, immer Erreichbares, es gab die Rückkehr dahin, diese Stadt, der die Bilder und Schrecken der Welt nichts anhaben konnten, die eingeschlossen lag wie in Muschelschalen, bewahrt.

Und auch, als sie schon auf dem Bahnhof der Stadt am See stand, als sie zum ersten Mal vor dem Flimmerlicht des Nachmittags in die Bahnhofshalle flüchtete, blieb Cardiffs Bild unversehrt. Die Gelassenheit besaß sie noch, daß sie, während sie in der Bahnhofshalle stand und durch die hohen Fenster der Halle auf die breite, in die Stadt hinunterführende Straße blickte, dachte, was sie sagen würde, was sie zu erzählen hätte, wenn sie nach Cardiff zurückkam.

Aber bereits wenige Stunden später, und sie konnte es nicht deuten, auch konnte sie den Ort erinnernd nicht mehr bestimmen, an dem es aufgetreten war, es mochte auf der Piazza gewesen sein, als sie sich inmitten der flanierenden Menge allein fand, erfuhr sie das Gefühl der Einsamkeit, einer Einsamkeit, in die das Licht wie allein auf sie geschleudert, aufdeckend hineinfuhr, es war ihr, als schritte sie nackt und wehrlos, einer Marionette gleich, dahin – und sie merkte, wie Cardiffs Bild sich verlor, so als hätte sie es, wenn auch unbewußt, in diesem verzweifelten Moment ihres Lebens mit aller ihr zur Verfügung stehenden Macht beschworen, und als hätte diese unbedingte Vergegenwärtigung nur dazu beigetragen, daß es abtrieb und sich verlor, wie aufgelöst, wie von der Sonne versengt (bereits da), nur noch der Name einer Stadt, nicht mehr, Buchstaben, aus Staub gefügt, von Asche umrandet. Der Wind, der in diesen Nächten nicht kam, auf den sie wartete, statt seiner nur Stille, schwebende Stille, unter der es brodelte, vom See, von der Stadt herauf, und über dieser Stille die andere, hinter ihrer Stirn sitzende Stille, die ihren Schädel wie mit einem Ring umspannte. Und hinter der Stille die Stimmen, vom Hotelgang her, Stimmen wie hinter Milchglaswänden, und schließlich, als keine Stimme mehr aufklang, als das Brodeln der Stadt verebbte, als sie auf die Uhr sah – es war weit nach Mitternacht –, hörte sie nur noch das dunkle, gleich-

mäßige Rollen des Nachtzuges, obwohl der Zug den Bahnhof schon lange verlassen hatte, ratterndes Gedröhn, das die Nacht zerschnitt, gleichmäßig, als führe der Zug im Kreise, als übertrüge sich das, was längst nicht mehr zu hören war und was sie dennoch hörte, wie auf den engen Raum des Hotelzimmers, einmal vernommenes Geräusch, das im Zimmer Widerhall fand, als hätte es sich auf eine unsichtbar gespannte Saite übertragen, die nun unentwegt schwang und schwirrte.

Sie begann hilflos zu weinen. Sie hatte nicht den Willen, aufzustehen, umherzugehen, sich eine Zigarette anzuzünden, um dann, am offenen Fenster sitzend, in die Nacht hinauszublicken, hinab auf den schwarzen Straßenschacht. Sie rührte sich nicht. Diese Lage, die ihr allein noch als die einzig gemäßige erschien: auf dem Bett zu liegen, die Stunden gingen hin, hilfloser Leib, und draußen ging vorüber, was sie nicht kannte, mischten sich bereits in die Wirbel der Nacht die ersten Anzeichen des kommenden Morgens, empfand sie, wie es kühl über ihren Leib hinstrich. Die Dunkelheit der Nacht, und sie ausgeliefert, ausgeliefert allem, was auf sie einbrechen würde und schon auf sie einbrach, den Schrei des Entsetzens nie geschrien, und auch jetzt unfähig dazu, dem Vorgang, der sich zwangsmäßig vollziehenden Entäußerung ihres bisherigen Lebens, der unter dem Andruck des dörrenden Lichtes und der Einsamkeit zerplatzenden Wirklichkeit ihres Daseins, mit einem Aufschrei zu begegnen.

Sie erachte am späten Nachmittag. Verworrener Schlaf, der sie aus seinen Traumfängen entließ: Wassermänner, Schilfgras, weißbäuchige tote Fische am Uferrand, und sie, Wellengeschwapp über ihre Lippen hinstreichend, mit hochgekrempelten, nackten Armen in toten Fischen wühlend, herauszerrend aus den Fischbergen, Fisch auf Fisch, Finger um Kiemen und Leib gepreßt, harter Fischkopf, weicher Fischleib, drahtige Rückenflosse, an der ihre Finger abglitten, die glatten Leiber noch wassernaß, in glatten Mäulern noch das verlorene Echo vergangener Stürme . . .

Sie erhob sich und ging zur Stadt hinunter, bemüht, den Vorstellungen der Nacht zu entkommen. Sie versuchte, an nichts zu denken. Sie setzte sich dem Leben der Stadt aus. Als sie sich entschloß, den See mit einem der Aussichtsboote zu befahren, als sie eine gewisse, matt machende, aber doch angenehme Müdigkeit spürte, glaubte sie, auch angesichts der ruhig liegenden Fläche des Sees, alles hinter sich zu haben, führte sie alles auf eine Überreizung ihres Wesens zurück, auf die Anstrengung der Reise. Sie dachte nicht an Cardiff, sie dachte an nichts. Gesichter, die sie sah, sonnenerhellte, aufgedeckte Gesichter: sie musterte sie aufmerksam, Gesichter: sie reihte sie ein, versuchte sie nach Land und Beruf zu scheiden: Diese Ansammlung von Augen, Stirnen, Mündern, deren Übermaß ihr plötzlich wohl tat. Sie fühlte sich aufgenommen. Sie rückte auf ihrem Sitz am Heck des Schiffes eng an eine Frau heran, die sich in der ihr unbekannten Sprache des Landes mit einem Mann unterhielt, von dem sie nur den Rücken sah.

Aber dann, als sie in der Mitte des Sees den Wind spürte, als die Windstöße leicht und fächelnd gegen ihr Gesicht prallten, erfuhr sie, daß das mühsam

zurechtgefädelte Gespinst (und mehr war es nicht) bewußten Unbeteiligtseins zerriß. Im gleichen Moment nämlich merkte sie, daß sie den Himmel nach Wolken absuchte, nach Wolken, die Regen verhießen, Regen, wie er über Cardiff fiel. Denn Regen, fiele er hier, würde die lichtglänzenden Ränder der Berge, der Ufer, der Häuser verhüllen, Regen würde die Schärfe der ihr unerträglichen Konturen mit peitschenden Schlägen abfeilen, Regen, der das Land verhüllen würde, der ihr ersparte, sich dem Land und dem Licht auszusetzen, unter dem sie geborgen hockte. Dem rauschenden Wasserschwall der Heckschraube nahe, dem gurgelnden, sich auf der Wasseroberfläche innerhalb großer Kreise verlierenden Wellengeräusch, über das sich Silberwasser perlend aufgerührt wie abdämpfend schleuderte, glaubte sie plötzlich alles wie hinter Glas zu sehen. Sie befand sich in einem Glaskabinett, allein, von gläsernen, durchsichtigen Wänden umgeben, in der Stille eines Raums, in dem sie ihren eigenen Atem nicht hörte, aber sie sah sich, sah sich am Heck des Schiffes sitzend, immer noch eng an der Seite der immer noch sprechenden Frau, sah ihre eigenen dünnen, ineinander verschränkten Hände, das blasse, schmale Gesicht, die blonden, strähnigen Haare, sah die andere, die sie war und doch nicht war, nicht, als sie den Versuch machte, sie durch Glaswände hindurch anzurufen, schwesterliche Gestalt ihres eigenen Wesens, die sich nicht rührte, die ihr keinen Blick zuteil werden ließ, keine Bewegung, die regungslos dasaß, undeutbar der Blick über dunkelfleckigen Jochbögen, von denen sich körnig die weiße Puderschicht abhob, unter der das Gesicht zur versteinerten Maske wurde, hinter der die Verzweiflung bereits mit luftabschnürender Gewalt herrschte.

Als sie sich am dritten Tag morgens entschloß, in das Hotel umzuziehen, das sie vom Schiff aus seewärts zu am Hang der Berge gesehen hatte, als sie den erneuten, aber doch schon so aussichtslosen Versuch machte, den Anlaß ihres Umzuges vor sich beschwichtigend zu erklären, etwa, daß sie dort oben im Hotel unbehelligter bliebe, unbehelligter in einem allgemeinen, auf das Leben der Stadt und ihre Unruhe bezogenen Sinne, trat sie, bevor sie das Hotel verließ, vor den Zimmerspiegel und sprach mit sich. Die Zauberformel, die keine war, unter der sich Angst und Schrecken verloren, die Zauberformel gesprochener Worte, die die Trauer vergangener Stunden fixiert und aufsaugt, vergessen die Nächte, die Tage, dringt das Wort beschwörend mit der Kraft einer geworfenen Harpune in die Weichstellen der Erinnerung, Versuch der Beschwörung, um zu vergessen. Sie besprach ihr eigenes Gesicht, ihr Leben im Spiegelglas. Als Kind hatte sie es erfahren, im Wohnwagen der Zigeunerin, bei Weihrauchdampf und dumpfem Gemurmur, Glaskugel in der Mitte des Tisches, in der sich, sanft eingebogen in die Rundung, alles spiegelte, bis es von tastenden, braunhäutigen Fingern berührt und verdeckt wurde und nurmehr der obere Rand der Kugel über die deckenden Hände hinausragte, dahinter Gesicht und Augen der Wahrsagerin, als läge sie, sie umgreifend, auf der Kugel der Welt.

Sie erfuhr die Vergeblichkeit ihres Tuns, als sie sich vom Spiegel abwandte, als sie den Halt ihres eigenen im Spiegel wahrgenommenen Gesichtes verlor,

als der Spiegel, von ihrer Gestalt bis dahin verdeckt, ausgefüllt, die Lichtstrahlen, die schräg fallenden, wieder aufnahm, sich öffnete und im Zimmer wie ein langes starres Rechteck geschmolzenen Silbers glomm, darin die Bilder lautlos versanken.

Der Himmel hatte sich bewölkt, als der Bus vor der Hotelterrasse hielt. Und bis zur Hoteltür, hoch oben an der Treppe, sah sie nur die weiße, schweißgetränkte Jacke des Hoteldieners, der ihre Koffer hinauftrug, sah das schwarze, glatte, ölige Haar, die ganze untersetzte Gestalt, die ihr schweigend voranging. Es war wie ein Neubeginn, als bewegte sich das, was sie später anders sah, wie hinter Dämmerungen einer Stille, eines Schweigens, das hier, hoch oben über dem See, vollkommen zu sein schien, als gäbe sich die Luft milder. Aber schon auf dem letzten Treppenabsatz brach die Wolkenwand auf und Lichtstrahlen schossen mit lautloser Gewalt auf sie herab – und sie sah die Eidechsen. Sie wandte den Blick ab, entschlossen, nicht hinzusehen, aber unter der Bewegung ihres Kopfes riß es vor ihren Augen wie ein Vorhang beiseite: Sie sah die Welt des im Verborgenen lebenden Getiers, die Welt der Spinnen, Käfer, des Gewürms, der Asseln, Tausendfüßler, unter feuchten Holzwänden hausend, unter Steinen, Grassoden, Erdfladen eingebohrt, eingezwängt ins Kellerfeuchte, Naßkalte, sargzernagendes, sargzerbohrendes Getier, das die Erde unterhöhlt, Gänge grabend, den Spuren der Verwesung folgend, die wimmelnde, im Dunkeln behaute Masse, die die Stellen des Unterganges lautlos und gewiß einkreiste und beherrschte; ihr Anblick, nur einmal gehabt, haftete unvergänglich.

Morgens betrat sie den Speisesaal immer erst dann, wenn die anderen Gäste das Hotel bereits zu ihren Fahrten und Gängen verlassen hatten. Es blieb nicht aus, daß sie dennoch auf Gäste traf, daß sie grüßen mußte und unter der Last der ihr folgenden Blicke die Frage stellte, ob die anderen ahnten, wußten, ob man es ihr ansah, daß sie nicht mehr die war, die sie einst gewesen zu sein glaubte. Sie verlebte die Morgenstunden zwischen unabgedeckten Tischen, zwischen Kaffeetassen und Kaffeekannen, auf denen krustig die Kaffeereste hafteten, zwischen aufgerissenen und achtlos liegengelassenen Brötchen, butterverschmierten Messern und Gabeln, zerklopfen Eiern und überquellenden Marmeladengläsern. Es war eine Stätte des Aufbruchs, des Aufbruchs in den Tag, allein sie wagte nicht aufzubrechen: wohin auch? Sie trank ihren Kaffee schluckweise, sie überlegte dabei, was sie mit dem langen Tag, der vor ihr lag, beginnen solle. Wie hinter dem Schirm ihrer eigenen Gedanken verklemmt, wagte sie sich nicht zu entscheiden.

Bis sie eines Morgens zum Wasserfall emporstieg, hinauf zu den Höhen, die sie nie erreichte. Sie versuchte es gar nicht erst. Sie begnügte sich mit dem Ausblick aus halber Höhe, hinter sich das Flüstern, das Rauschen der fallenden, zischenden Wasser, die durch das Gezweig wildwuchernder Büsche sprühten und sich schmetternd auf den glattgewaschenen Felsvorsprüngen brachen. In der gleichmäßigen, nur von der Sonne überkreisten Starre der Vormittagslandschaft war der Wasserfall Bewegung, Wasser, unter dem sich alles wegsülte, das Gewürm, die Tiere, die keinen Halt fanden, die qualvollen Vor-

stellungen, die sie heimsuchten. Tief unten schäumten Wirbelseen, die die Verlockung in sich trugen, auf einen Felsvorsprung hinauszutreten, das Sprühnetz der Wasser kühl zu fühlen, um sich dann der Tiefe entgegenzustürzen.

Der Regen, die Nacht, die Stimmen, Atemzüge: Mrs. Robles hinter der Wand. Mrs. Robles, die ihr diese Reise empfohlen hatte: Como, meine Liebe, der Comer See, Sie werden begeistert sein. Ich war einmal da, es ist lange her, wir machten unsere Hochzeitsreise. Sie werden wie neugeboren zurückkommen. Wie ich Sie beneide. Rückkehr, sie wußte nun, daß es die Rückkehr nicht mehr gab. Wo zeichnete sich ihr Anfang ab, wo lag ihr Ende? In Cardiff? Angesichts der stehenden Mrs. Robles, die in ihren viel zu großen Regenmantel gehüllt, die Einkaufstasche in der Hand, dagestanden hatte, als sie abfuhr, wie sie sicher dastehen würde, wenn sie zurückkäme? Der Regen troff an ihrer kleinen Gestalt herab, ihre kleinen Mäusaugen hatten geblitzt, und sie hatte gesagt: Schreiben Sie mir eine Karte. Nehmen Sie noch dies. Die Tüte mit den sauren Drops, aus hagerer Hand gereicht, mit einem Lächeln bedacht, über das sich schon die grauen Hauswände der Stadt zogen, als der Zug anfuhr. Sie hatte keine Karte geschrieben.

Sie bewegte sich nur noch wie eine Schlafwandlerin. Schmerzhafte empfand sie das sie aushöhlende Licht. Sie zwang sich, Schattenplätze aufzusuchen, vermied, wenn sie konnte, die Sonnenwege, die Sonnenhänge und mußte sie doch überqueren, Überquerungen, die kein Ende nehmen wollten, und immer war sie dabei gewärtig, auf die knochenweißen Skelette im Buschwerk hängender Tiere zu stoßen, immer gewärtig auch, unter dem Übermaß des Lichtes zusammenzubrechen.

Ihr Entsetzen an jenem Abend, als sie auf lichtangestrahltm Terrassengestein die Eidechsen zu sehen meinte, weißgesprenkelt, weißer als der Stein, Tausende, die ihre Nachtwanderung zu beginnen schienen, die Mauern des Hotels hinauf und hinab, eine sich über den Stein hinziehende Eidechschenschicht, wirbelnd, überquellend, bis zur Grenze des Rankenwerkes bedeckten sie dicht an dicht die Mauern, die schwarze Bohlentür, die zum Weinkeller des Hotels führte. Sie lief durch die Hotelhalle, stürzte die Treppe hinauf, ergriff in ihrem Zimmer die Wasserkaraffe und schüttete das Wasser, die Karaffe beidhändig haltend, aus ihrem Fenster die Mauer hinab, und sah nichts, hörte nichts, nur das Klatschen der Wasser, die in langen, glänzenden Rinnsalen von der Mauer auf die Hotelterrasse vorstießen und vom sandigen Grund aufgesogen wurden.

Nach diesem Geschehen glaubte sie noch einmal an die Möglichkeit, sich entscheiden zu können. Sie redete sich ein Selbstbewußtsein ein, das, hätte sie sich genau geprüft, schon längst nicht mehr vorhanden war. Sie spielte mit dem Gedanken an die Abfahrt wie mit einer tröstlichen Aussicht, die sie jederzeit wahrnehmen konnte. Einem Fieberkranken gleich, dem das steigende Fieber die Wahrnehmung seines wirklichen Zustandes, seiner Umwelt nimmt, dem gaukelnde, besänftigende Traumbilder die Schwere seiner Krankheit verbergen, flüchtete sie sich in die Vorstellung von Situationen, deren Verwirklichung einer Kraft bedurft hätte, die sie nicht mehr besaß.

Sie sah sich die Steintreppe hinabgehen, der Diener trug die Koffer, der Bus

wartete, der Geruch der Polstersitze umgab sie; sie bestieg den Zug; sie zahlte die Hotelrechnung; sie äußerte, wie gut es ihr gefallen habe, daß sie gedächte, wiederzukommen; sie packte ihre Koffer; der letzte Rundgang am See entlang, durch das Dorf; das letzte Essen im Speisesaal; das letzte Gespräch mit den anderen Gästen; der Kauf eines Geschenkes für Mrs. Robles; die Heimkehr nach Cardiff, zurück in die beruhigende Geschäftigkeit der Tage dort, Kinegänge, Teeabende.

Sie spielte diese Situationen durch, regellos, einfach ihren aufschießenden Gedankengängen folgend, ein Schutzwall der Träume, der ohne weiteren Anlaß zusammenbrach und sie für Stunden mit der Gewißheit eines Endes allein ließ, von dem sie nicht wußte, wie es sich anbieten würde.

Sie hatte sich auf ihrem Steinsitz nicht gerührt, als die Eidechse wieder auftauchte. Eine dumpfe, abschirmende Trägheit nahm sie gefangen. Sie sah das Perlenpaar der Augen wie unter einem Vergrößerungsglas, die leicht gewölbten Lider, faltig, uraltes Gesicht, die bebenden Flanken. Dieses Mal verschwand das Tier nicht im Rankengewächs. Regungslos lag es da, wie ein ihr zugewandtes Sinnbild mahnender Vergeblichkeit – und sie begriff; begriff ganz: Die Lanzen des Lichtes, die scharfen, lichtgeränderten Bergrücken, Hausdächer, Steinbrüstungen, das Tier auf sie angesetzt, und sie wie im Käfig. Ein Käfig aus Angst, aus Verlorenheit und Entsetzen, aus den Stäben vergeblicher Erwartung gefügt, die sich nicht bewahrheitet, erfüllt hatte, gefügt aus Einsamkeit, die ihr hier, in diesem Land, zum ersten Mal so gegenübertrat, wie sie es noch nie erfahren hatte. Sie machte keine Bewegung. Das Tier: steingewordenes Grauen, das aus der Steinbrüstung wie von der Sonne emporgepreßt aufwuchs, um die Grenzen ihres Ertragens, ihres Lebens mit zitternder Zunge abzutasten, ein grünes, langgestrecktes Überbleibsel einer Zeit, um die sie nicht wußte, die es nie gegeben zu haben schien und die doch vorhanden war, denn jetzt bewegte sich das Tier, drehte sich um sich wie ein langsam kreisender Sekundenzeiger, der ihr die verbleibende Zeit ihres Lebens zumaß.

Noch einmal versuchte sie sich einer Stunde ihres Lebens zu erinnern, einer ausgefüllten, über alle Zeit hin wirkenden Stunde, um das Bild des Tieres zu verscheuchen. Aber es gab diese Stunde nicht. Es hatte sie nie gegeben. Ihre Kindheit, ihr Leben – sie waren in einem Gleichmaß vergangen, in dem sich keine Stunde wesentlich von der anderen unterschied.

Noch einmal versuchte sie an Cardiff zu denken, und jetzt wurde der Regen über Cardiff von der Sonne aufgesogen, Cardiff unter dem Anspruch der Sonne, die sich über die Dächer ausbreitete und ihre Lanzenmale wie Sichtzeichen einschlug, eine unter Lichtlanzen auseinanderfallende Stadt, Stadt ihrer Kindheit, die nun, da sie sich der rettenden Stunde nicht zu erinnern vermochte, zu Staub zerstob, die unter Hitze und glasig wölkender Glut verschwelte – und Mrs. Robles, ihr sonnenversengtes Gesicht, über das die Eidechsen glitten, ohne daß Mrs. Robles ihre Hand erhob, um sie wegzujagen, Haut des Gesichtes, die unter den gleitenden Tierleibern zerplatzte,

Knochengestüt der Stirn, nun freigelegt – die Straßen, auch sie nicht mehr, Bruchstein, Schluchten, rankenüberzogen, und zwischen den Trümmern der Stadt, unter dem Sonnengefümmel, über dem, was Cardiff gewesen war, die Eidechsen. Sie hörte die Stimme, aus einer Ferne her, die sich nicht bemessen ließ, wie über Ufer und See gerufen, weiter noch her, Stimme, die sie nicht kannte und die ihr doch vertraut schien, weil diese Stimme ihren Namen rief – denn wer sollte sie noch rufen in dieser Stunde, wenn es nicht eine vertraute, sanft zu vernehmende, sanft vernommene Stimme war.

Mrs. Robles, dachte sie, ihre Stimme, bevor es geschah, ihre Stimme im Wind, Klage laut, mir noch zugerufen, aus der Tiefe herauf, bevor ihr Leib zu Boden schlug, ihr Gesicht sich im Fall den Sonnenufern zuwandte. Aus welcher Tiefe?

Mrs. Barker! hörte sie die Stimme.

Sie blickte zur Hoteltür: Glas der Tür, verschwebender Raum dahinter, der Speisesaal, die Stühle, schwarzer Ofen, weißgedeckte Tische. Es gab sie nicht mehr, nicht den Raum mehr, die Stühle, die Tische. Sie schwankten in spiegelnder Flut, aus der Tiefe rief die Stimme, wasserüberspülte, von Grundwirbeln immer noch angesaugte Stimme, die nur langsam der Oberfläche entgegentrieb, die heraufkam, die ihr näher kam, die Stimme, die ihr zu sagen schien, daß sie ihr folgen solle, daß es nur das noch gab, um vor dem Licht und den Tieren zu fliehen, hinab in die Tiefe, vorher noch einmal die Augen ins Licht gehoben, um die gewisse Blendung zu erfahren.

Mrs. Barker!

Und sie sah Mrs. Robles. Das Gesicht tauchte auf, das ernste, vorwurfsvolle Gesicht, erst nur der Umriss des Kopfes, zurückgebeugt, dann deutlicher werdend, Haar und Augen. Es war, als müßten sich Gesicht und Leib von Mrs. Robles erst durch die Wasser pressen, als müßten sie sich, bevor sie ganz auftauchten, aus den Strudeln lösen, die sie wieder hinabzuziehen trachteten. Es war Mrs. Robles, die Arme weiß, nackt, ihr entgegengestreckt, in einer Bewegung der Bitte, des Erwartens, aber immer noch unter Wasser.

Ihr Schrei gellte auf und zerriß die Stille des Mittags. Als die Gestalt näher kam, lief sie, nun die Schreie nach innen ziehend, auf die Treppe zu, wie unter dem Zwang der Gewißheit, die Treppe hinab zu müssen, um die Tiefe zu erreichen, aus der Mrs. Robles emporgestiegen war. Noch einmal schrie sie, und das Echo ihres Schreis warf sich von den Bergen zurück und auf sie, daß sie die Hände über die Ohren zusammenschlug. Hinab zum Grund, in die Tiefe, in die aufnehmenden, von keinem Lichtstrahl getroffenen Dunkelheiten. Stolpernd stürzte sie die Stufen hinab, während oben, aus der Hoteltür, das Zimmermädchen heraustrat und ihr schweigend nachsah.

Und sie, laufend, hatte nun die letzte Stufe der Treppe erreicht: Der schwarze, breite Asphaltstrich der Straße, die Mauerbrüstung, hinter der die Straße einkurvend verschwand, die Straße entlang, um die Mauerbrüstung herum, und da lag er, der Seegrund, der lichtlose, schweigende . . .

FLAMINGOTANZ

(*Aigues-Mortes*)

Komm in den Abendwind,
Es flaumt vom andern Ufer,
Dreh leicht und silberfüßig
Mit den Flamingotanz!

Auf kühlem Flügel komm
Ins Nicken, Wehn und Winken,
Rot unterm Tritte wippt
Die Sonne, und noch ruht,

Gewiegt in hundert Kehlen,
Der Schrei, mit dem den Mond
Wir grüßen, wenn er rosig
Uns aus den Federn steigt.

×

Neumond.
Nun kommt das Tier dich besuchen,
Klingelnd
Mit der langen Tropfenschleppe,
Und offen bleibt,
Wo es aufstieg, das Meer.
In seinen Atem
Nimmt es dich wieder. Die leis
Fauchende Flamme
Wächst in Nüster und Aug.
Langsam trinkt es dich aus,
Füllst du mit Süße
Ihm die traubige Brust,
Die zurücktropft ins Meer,
Beere um Beere.

TATORT

Wenn weiß der Mittag überm Hügel steht,
Kräht jener Hahn aus dem vergangnen Jahr.
Im Brunnen öffnet sich ein Augenpaar
Und dunkel dir zur Seite geht
Sein Blick . . . War
Dies der Ort? Noch klafft der Spalt im Stein,
Stumm spinnt die Spinne einen Schatten ein.

SCHON HORCHT

Heut nacht will sich der Wind
Dein Lächeln holen.
In einer gelben Rose
Versenk's! Schon horcht das Gras
Dich aus, schon schließt sich's hohl
Um deinen Schritt. Wer folgt dir
Durchs Laub? Ein Vogelruf
Warnt vor dem Gatter dich,
Das aufgeht in den leis
Splitternden Mond.

✱

Als du eintratst,
Drehten in ihren
Schlössern sich alle
Schlüssel der Stadt. Die Spiegel
Gingen auf . . . In der weißen
Uhr
Brannten die Stunden
Ohne Rauch. Als du eintratst,
Stand kein Schatten mehr
Hinter mir an der Wand.

HELMUT KUHN / KAIROS UND MNEMOSYNE – ZWEI PHASEN IM LEBEN DES KUNSTWERKS

Ein Kunstwerk ist nicht dazu geschaffen, beurteilt zu werden, und der Gedanke einer Theorie, die auf Grund von ästhetischen Urteilen einem jeglichen Kunstwerk den ihm gebührenden Rang in einer umfassenden Wertordnung zuwies, ist eine pedantische Verirrung. Dem ihm innewohnenden Sinn nach will das Kunstwerk weiter nichts als wieder und wieder in einem anschauend-genießenden Geist aktualisiert werden. Es ist seinem Wesen nach die in Stoffen wie Stein oder Bronze materialisierte oder in Noten und Schriftzeichen symbolisierte Forderung nach unendlicher Perpetuierung seiner eignen sinnlich-geistigen Gegenwart in einem Gemüt, das sich in festlicher und selbstvergessener Freude dieser Gegenwart überläßt. Ein Mahl oder der Liebesgenuß bieten passendere Analogien zur Aktualität des Kunstwerks als das Erkenntnisleben mit seinem Fragen und Urteilen – es sei denn, wir denken uns dieses Leben repräsentiert durch seine kontemplative Vollendung in der erleuchtenden Intuition oder gar der *visio beatifica*.

Trotz der Wesensfremdheit, die das Urteilen als eine Verstandestätigkeit im Dienste der Erkenntnis von der Existenzweise des Kunstwerks trennt, hat die Untersuchung des ästhetischen Urteils in der Geschichte der Ästhetik eine bedeutende Rolle gespielt. In der Tat, die ästhetische Theorie ist nicht selten, wie z. B. von keinem Geringeren als Kant, verstanden worden als der Versuch, den Grund der Gültigkeit ästhetischer Urteile aufzudecken, d. h. die Frage zu beantworten, mit welchem Recht gewissen Dingen, Werken, Wesen, Formen oder Phänomenen das Prädikat „schön“ samt seinen verschiedenen Abstufungen und Modifikationen zugesprochen wird. Es ist nicht schwer, diese Paradoxie zu erklären und zu zeigen, wieso die Untersuchung des ästhetischen Urteils tatsächlich geeignet ist, den Weg zu der Frage nach dem Wesen der Kunst zu eröffnen.

Das Kunstwerk als Bauwerk, Gemälde, Gedicht, Komposition oder welcher Gattung es sonst angehören mag, ist unter anderem auch ein Menschenwerk wie andere Werke – wie Hammer und Pflug, Tisch und Haus, Wagen und Maschine. Insofern würde eine allgemeine Theorie des Werkschaffens oder Machens, eine Poietik, auch das mitumfassen, was wir heut in dem geläufig gewordenen engeren oder „ästhetischen“ Sinn als „Kunst“ bezeichnen. Nun fordert ein jegliches Werk seinem Wesen nach ein Urteil im Sinne des mehr oder minder gut (oder schlecht) heraus – ein Urteil, das sich aus dem Gebrauch des Werkes ergibt, das am Zweck des Werkes orientiert ist und dessen Begründung in den Regeln der jeweils zuständigen *technē* (Kunst im weiteren Sinn) zu finden ist. Dieses Urteilen entspringt nicht einer nachträglichen, auf das fertige Werk gerichteten Reflexion, sondern ist in dem kunstmäßigen Machen selbst einheimisch. Gilt es doch, beim Herstellen eines Werkzeugs oder einer Maschine immer zugleich, ein gutes, d. h. seinem Zweck möglichst vollkommen entsprechendes Werkzeug, eine gute Maschine usw. herzustellen.

So muß das Machen und Bewirken ständig begleitet, kontrolliert und gelenkt werden durch die auf die Idee einer jeweils besonderen Vollkommenheit gerichtete Urteilstätigkeit. Diese Tätigkeit liefert das intellektuelle Licht, in welchem allein kunstmäßige, d. h. rationale Schaffenstätigkeit sich vollziehen kann.

Diese Sätze über die Funktion des Urteils im poetischen Prozeß finden auch, mutatis mutandis, auf die „schöne Kunst“ Anwendung. Zwar gibt es hier weder Zweck noch Gebrauch wie im technologischen Bereich, und infolgedessen fehlt auch jenes System von Regeln, das die Lehr- und Lernbarkeit der *technē* begründet. Aber ein Analogon dazu findet sich: Die Reaktualisierung des Kunstwerks im aufnehmenden Geist, die Wiederauferstehung der in ihm ruhenden affirmativen und formgebundenen Lust, kurzum, das Fortleben seiner selbst in seiner geistig-sinnlichen Kraftfülle – dies ist der Zweck, für den es bestimmt ist, der Gebrauch, durch den es sich erweist. Im Hinblick auf diesen seinen Zweck und Gebrauch, die perpetuierende Selbsterfüllung, tritt das Kunstwerk aus der Heimlichkeit der Werkstatt in die Öffentlichkeit des Gemeinschaftslebens mit einer Erwartung, die der Erwartung, welche sich an das für den Gemeinschaftsgebrauch überhaupt geschaffene Werk knüpft, durchaus entspricht. Auch das Kunstwerk, unabhängig von Willen und Wunsch seines Schöpfers, wirbt um öffentliche Anerkennung und sucht einen Markt. Es ist, sobald es ans Licht tritt, einer Probe unterworfen – anders gesagt, es unterliegt der Beurteilung. Noch weiter geht die Entsprechung: Auch dieses über das Kunstwerk verhängte Gericht, in dem sich sein historisches Schicksal entscheidet, tritt nicht bloß von außen und nachträglich an das Kunstwerk heran – es ist im Schaffen selbst angelegt und setzt eine schon im Schaffensprozeß vorgezeichnete kritische Gedankenbewegung fort. Im Hervorbringen selbst ist der Schöpfer sein erster Beurteiler und Kritiker. „Ist nicht das am unteren Bildrand gesetzte Karmin zu gedämpft, um den Unterton sinnlicher Erregung, der die Komposition durchherrschen soll, fühlbar zu machen?“ fragt der Maler, indem er prüfend, urteilend, mit schräg gestelltem Kopf von der Staffelei zurücktritt. „Ist der fünfte Akt nicht zu breit angelegt, um die Entschürzung des dramatischen Knotens zur vollen Wirkung gelangen zu lassen?“ fragt der Bühnendichter mit einem besorgten Blick auf den Dramaturgen.

So wenig der Handwerker oder Techniker mit dem Maler oder Dichter gleichzusetzen ist – die Analogie besteht, und in diesem Punkte ist den Alten mit ihrem umfassenden Begriff von „Kunst“ (*τέχνη*, *ars*) recht zu geben gegenüber der modernen Tendenz, die „schönen Künste“ zu isolieren. Aber wenn dem so ist, wie kommt es dann, daß in dem ganzen Gebiet der Technologie von Urteilen und Urteilskraft nicht viel die Rede ist, während die ästhetische Nachforschung immer wieder zur Frage des Urteils hin gravitiert? Eben deswegen, so muß die Antwort lauten, weil die Funktion des Urteils in der technologischen Sphäre sich von selbst versteht, während sie in der ästhetischen Sphäre mit einer Problematik belastet ist, die den Blick auf das trans-rationale Wesen der Kunst lenkt. Jedes technologische Urteil steht in einem eindeutigen Zu-

sammenhang, der durch die Zweck-Mittel-Relation definiert ist und in der Gebrauchserfahrung nachgeprüft werden kann. Das urteilende Verstehen kann hier eine sonst unerreichbare Vollendung für sich in Anspruch nehmen: geht es doch immer nur darum, den rationalen Entwurf, der dem Werk zugrunde liegt, wiederaufzufinden und nachzuzeichnen.

Ganz anders bei den ästhetischen Urteilen: Auch sie entspringen zwar teils dem Schaffensprozeß selbst, teils dem Prozeß der gesellschaftlichen Rezeption und gehören dadurch genau wie das technologische Urteil in einen pragmatischen Zusammenhang. Aber dieser Zusammenhang ermangelt der lückenlosen und zwingenden Folgerichtigkeit, die dem technologischen Kontext eignet. Es fehlt zwar dem ästhetischen Urteil nicht an richtungsweisenden Prinzipien, die im Wesen des Schönen oder künstlerisch Vollendeten gründen. Den Bemerkungen etwa über den Ausdruckswert des Karmin in einem bestimmten Bild, über die konstruktive Funktion des letzten Aktes in einem bestimmten Drama liegt als Prinzip *a priori* der Gedanke der Harmonie oder des Gleichgewichts zugrunde. Was aber fehlt, das sind die Mittelglieder zwischen dem Prinzip und dem einzelnen konkreten Urteil. Das Urteil, obwohl bezogen auf das Prinzip, läßt sich nicht von ihm als eine seiner Anwendungen ableiten, und infolgedessen ist es bar jeder demonstrativen Kraft. Es weist hin, aber es beweist nichts. Es steht in keinem nachprüfbaren Zusammenhang mit anderen Urteilen und kann insofern ein Schein-Urteil heißen. Letzten Endes gilt hier nur ein einziges *testimonium perfectionis* – die Aktualisierung oder Reaktualisierung des Kunstwerks in der lebendigen Unmittelbarkeit ästhetischer Erfahrung. Und diese Selbstaffirmation des Kunstwerks in der lebendigen Erfahrung kann sich nicht als Schlußfolgerung aus einer Serie von ästhetischen Urteilen ergeben. Wohl aber können Urteile als Anleitung und Wink das spontane Entspringen dieser Erfahrung vorbereiten. Auch kann die Genesis des unvermittelbaren Erfahrungserlebnisses sehr wohl geleitet sein durch den Hinblick auf eine Norm – nicht aber auf normative Prinzipien als solche (das würde zum ästhetischen Dogmatismus führen), sondern auf ihre inzipiente Inkarnation. Denn nicht nur die von ihm tatsächlich erreichte, sondern auch seine in ihm angelegte Vollendung wird für uns durch das Kunstwerk sichtbar oder hörbar.

Der Urteilsprozeß, so zeigt sich im Hinblick auf die technologische Produktion, liefert die intellektuelle Helligkeit, die *ratio recte faciendi*, in der sich das menschliche Werkschaffen vollzieht. Dieser Satz läßt sich auf das Schaffen des Künstlers nicht anwenden. Die Kraft, die diesen Prozeß lenkt, ist zwar in höchstem Maße vernunftvoll, aber sie wirkt aus einer für das diskursive Denken unzugänglichen Tiefe. Diese Tiefe auch nur einigermaßen angemessen zu bezeichnen, ist schwer. Wer von einer „Stimmung der Gemütskräfte“ spricht, verfehlt das Schöpferisch-Dynamische dieses verborgenen künstlerischen Organisationszentrums. Wer es in das Unbewußte und das Traumleben verweist, ist in Gefahr, das Geistige des Vorgangs zu verkennen; weshalb Jacques Maritain, in seiner Analyse der schöpferischen Intuition, sich genötigt gesehen hat, zwischen einem animalischen und einem geistigen Unbewußten (oder

Vorbewußten) zu unterscheiden.* Wie nun aber auch diese Bestimmung zu treffen sei, gewiß ist soviel: Das schöpferische Vermögen, das dem Kunstwerk seine es von allen handwerklichen oder technologischen Produkten unterscheidende Gesetzmäßigkeit aufprägt, ist in dem schöpferischen Menschen aufs innigste verknüpft einerseits mit der natürlichen und durch Übung verfeinerten Sensibilität, andererseits mit den Kräften des emotionalen Lebens und ihrer Ordnung – also mit einer eigentümlichen, formbaren, aber der Erlernbarkeit entzogenen Ausstattung der Person. Dementsprechend ist die Produktion zwar nicht eine somnambule Zwangshandlung, aber sie kann sich bisweilen dieser Aktionsweise annähern – und immer und überall wird sie von einem dem Alltagsbewußtsein gegenüber erhöhten und verwandelten Ich getätigt. Zugleich jedoch tritt das Kunstwerk mit dem Anspruch hervor, für andere dazusein, eine gültige Aussage zu machen, in sich die unverrückbare Norm für alle Akte der rezeptiven Reaktualisierung, der Einschätzung, der Interpretation zu tragen. Mit solcher Selbstverständlichkeit wird dieser Anspruch erhoben und anerkannt, als ob er auf ein demonstribles Urteil gegründet wäre.

Der Künstler urteilt vielleicht nicht ausdrücklich „Dies ist ein Kunstwerk“, „Diese Zeilen sind nicht bloß Sprache, sondern Dichtung“, aber das Vertrauen, mit dem er sein Werk vollbringt, impliziert Urteile dieser Art. Sie artikulieren das Bewußtsein der Allgemeingültigkeit, in dem der Schaffende lebt. Aber gerade weil diese Urteile des demonstrativen Zusammenhangs und der logischen Nachprüfbarkeit – der Merkmale des wissenschaftlichen und technologischen Urteils – ermangeln, gerade deswegen wird das ästhetische Urteil zum Kardinalproblem, an dem sich die Frage nach dem Wesen der Kunst entzündet. Das ästhetische Urteil *gilt* – muß gelten, wenn anders es so etwas wie das Kunstwerk als in sich bestehende Realität geben, wenn anders nicht ein sich selbst aufhebender ästhetischer Relativismus das Feld behaupten soll. Und doch entzieht sich das ästhetische Urteil wesensmäßig der Begründung. Es ist sozusagen ein wehrloses Urteil. Wenn es in Frage gestellt wird, kann der Urteilende nicht Rede und Antwort stehen: Nichts von dem, was er zur Begründung anführen mag, ist schlüssig. Wie ist dieser Widerspruch zu erklären?

Die Erklärung, so will uns scheinen, liegt darin, daß das Kunstwerk die Menschen in einem Zustande zusammenführt, in dem zwar allgemein Gültiges, Seiendes in seinem Sein sich darstellt, der aber seiner Natur nach das Aufwerfen von Fragen und das Redestehen nicht zuläßt. Und ohne Fragen gibt es keine Urteile. Uns in der Sphäre des Urteilens bewegend, können wir das Wesen des Kunstwerkes nur als etwas außerhalb dieser Sphäre Gelegenes gewissermaßen von fern bezeichnen. Die dem Kunstwerk eigene Existenzweise, seine „Festlichkeit“, macht es zur Bedingung adäquater Erfassung, daß wir uns einer Haltung der Partizipation, des „Mitfeierns“ anbequemen, die dem Urteilen mit seiner gewissermaßen richterlichen Haltung fremd ist. Und doch – diese Fremdheit darf nicht übertrieben werden. Das Untersuchen,

* Creative Intuition in Art and Poetry (Bollingen Series XXXV 1). Pantheon Books, New York 1953, S. 91.

Prüfen, Beurteilen kann zwar nie die Partizipation ersetzen, aber es kann, unter bestimmten Umständen, unentbehrlich sein für die Gewinnung des Wegs zur Partizipation. Wie das zu verstehen ist, kann durch eine Unterscheidung verdeutlicht werden.

Wir unterscheiden zwischen dem Leben und dem Nachleben des Kunstwerkes, entsprechend dem Unterschied von Mitwelt und Nachwelt; wir meinen, daß diese Unterscheidung eine Grenze zieht zwischen zwei verschiedenen, wenn auch nicht radikal verschiedenen Auffassungsweisen, und es will uns scheinen, daß nur für die zweite Existenz- und Auffassungsweise des Kunstwerks, für sein Nachleben, das explizit auftretende Urteil eine bedeutende Rolle spielt.

Das Kunstwerk wird in die Zeit hineingeboren, aus der es stammt und, umkleidet mit strahlender Neuheit, erfährt es den ersten glückhaften, oft kurzen und nie wiederkehrenden Augenblick seines Daseins, seinen *καιρός*. Es lebt, wie es nicht noch einmal leben wird. Es vibriert in den Schwingungen jener kollektiven Sensitivität, die wir mit Worten wie Zeitstimmung und Atmosphäre unzulänglich genug bezeichnen, und der sich der einzelne viel weniger entziehen kann als den herrschenden Vorurteilen und Ideen – so bestrickt sie uns mit einem Reiz, der um so unwiderstehlicher ist, weil wir ihn nicht bemerken. Es bewegt sich in einem Kreis des Wissens, der auch uns vertraut ist. Die Namen, die es nennt, die Ereignisse, auf die es anspielt, bedeuten für uns, was sie für den Künstler bedeutet haben. Mit Selbstverständlichkeit paßt es sich unseren Lebensgewohnheiten und Zivilisationsbedürfnissen an. Es beobachtet zwanglos die Regeln des Anstands und der Diskretion, die in unserer Gesellschaft einheimisch sind. Es ist von den Nöten und Fragen bewegt, die auch die unseren sind, nicht nur, weil wir Menschen, sondern auch weil wir Zeitgenossen sind. Und wichtiger noch als alles andere: Es kniet, wo wir zu knien bereit sind und verurteilt dort, wo es auf unsere Entrüstung zählen kann – es ist Zeugnis eines Glaubens, zu dem wir selbst uns bekennen. So kann es sich begeben, daß ein Volk, eine Gesellschaft angesichts einer künstlerischen Schöpfung fühlt: Hier ist das Wort gefunden, nach dem wir suchten, hier ist unser geheimes Fürchten und Hoffen laut geworden, unser eigenes Dasein, verwandelt und verklärt, ist hier als Bild vor uns hingestellt.

So geboten, so empfangen bedarf das Kunstwerk keiner vermittelnden Kritik und keiner Interpretation. In dem erwartungsvollen Hingeben und dem vertrauensvollen Hinnehmen ist wohl implicite der Allgemeinheitsanspruch enthalten, den ein Urteil zum Ausdruck bringen könnte. Nur besteht keine Veranlassung zu solcher Explikation. Denn die Allgemeinheit wird als die konkrete Allgemeinheit in der freudigen Zustimmung der eigenen Gesellschaft unproblematisch erfahren. Der Künstler tritt zwar mit seiner schöpferischen Leistung vor die Gemeinschaft hin, deren Sohn er ist, aber er tritt nicht aus ihr heraus, geschweige denn ihr entgegen.

Wir stellen dieser ursprünglichen Darstellungs- und Auffassungsweise der Kunst eine zweite gegenüber, die wir als das „Nachleben“ des Kunstwerks im Unterschied zu seinem „Leben“ bezeichnen.

Die geschichtlichen Bedingungen, die das Nachleben begünstigen, finden sich vorzüglich in der Welt der „Bildung“ (im hegelschen Sinn dieses Wortes) und der Literatur. In einer durch die Übung der Reflexion und des Gesprächs geschmeidig gewordenen Sprache stehen die Gegenstände und Schwierigkeiten des gemeinschaftlichen Lebens – ja, das Problem dieses Lebens selbst zur öffentlichen Erörterung. Wie sich eine politische Reflexion entwickelt, so auch eine ästhetische. Zwischen die Kunstwerke und die Aufnehmenden tritt vermittelnd, sichtigend, erklärend der Kritiker, der Historiker, der Archäologe. Der Horizont weitet sich über die Welt zeitgenössischer Nähe hinaus und umfaßt nun auch die Werke der Vergangenheit und der kulturellen und geographischen Ferne – Werke also, die aus einer anderen Welt und für eine andere geboren, zunächst fremdartig, wenn auch vielleicht ehrfurchtgebietend vor uns stehen. Nun kann sich, begünstigt durch eine sich spontan erzeugende innere Affinität, eine jener Renaissance ergeben, durch die das Kunstwerk seine Kraft zum Nachleben und damit seine Freiheit gegenüber der historischen Gesellschaft, in deren Schoß es ausgetragen wurde, bezeugt. Aber diese Wiedergeburt bedarf der Mühewaltung von Geburtshelfern. So entsteht auf einer ersten Stufe der Reflexion die Kunsttheorie, etwa vom Typus der Poietik des Aristoteles, die die Kunst der Homer-Rezitatoren und -Erklärer zum Vorläufer hat und deren Gesichtspunkt bestimmt ist durch jenen Gedanken einer allgemeinen Poietik, der auch die Kunstlehren des chinesischen und indischen Kulturkreises beherrschte. Dann, in einer zweiten Phase vertiefter Reflexion, tritt das Problem der „Verpflanzung“ als solches und damit die Frage der Allgemeinheit und Relativität der Maßstäbe ins Bewußtsein, eine neue Art von Theorie, Ästhetik genannt, gewinnt Gestalt, und mit der Geburt der neuen Wissenschaft richtet sich die Aufmerksamkeit auf die Frage nach Recht und Sinn des ästhetischen Urteils. Statt die an sich als unfraglich hingenommenen Kunsturteile durch Beziehung auf Prinzipien theoretisch zu durchleuchten und, soweit das möglich ist, zu begründen (das Geschäft der „naiven“ oder poietischen Kunsttheorie), stößt die Untersuchung jetzt zum Zentrum der Fraglichkeit alles Urteilens *in aestheticis* vor und will wissen, wie Allgemeingültigkeit ohne logische Nachprüfbarkeit bestehen kann.

Die beiden typischen Existenz- und Auffassungsweisen des Kunstwerks sind da und dort in folgerechter Nachdrücklichkeit verkörpert. Die Fülle des Lebens aus der Gegenwart, in der das Empfangen sich dem Darbieten so natürlich anschließt wie die zuffassende der dargebotenen Freundeshand, mag in Reinheit dargestellt sein durch das Werden der gotischen Kathedralen – durch jenen Schöpferakt etwa, der nach dem Brand der alten Bischofskirche von Chartres binnen weniger Jahre die große Kathedrale emporwachsen ließ. Für die zweite Existenzweise brauchen wir uns nach Beispielen nicht umzusehen. Wir leben im Zeitalter des *musée imaginaire* – der durch mechanische Reproduktionstechnik genährten, wenn auch nicht verursachten Alloffenheit des Geistes für die Kunstarten aller Zeiten, Länder und Kulturen, und so ist unsere eigene Kunsterfahrung eine einzige Illustration. Zwischen den beiden Extremen aber liegen in unzähligen Schattierungen die Übergangsformen.

Ja, man darf sagen, daß der Übergang vom „Leben“ zum „Nachleben“ im Kunstwerk selbst und in der ursprünglichen Kunsterfahrung angelegt ist. Als symbolische Vertretung des Überganges kann uns die attische Tragödie gelten. Noch eingebettet in den Rahmen sakraler Feier tritt sie mit allen Kennzeichen triumphaler Unmittelbarkeit ins Dasein und wird als ein nationales Ereignis anerkannt. Zugleich aber gehört das Spiel in einen Wettkampf – die Verbindung von Wettkampf und Feier ist ja uralter und keineswegs nur in Griechenland einheimischer Brauch. Der agonale Charakter der theatralischen Darbietungen fordert den Zuschauer und Hörer auf, sich nicht bloß hinreißen zu lassen, sondern auch als Kritiker Abstand zu nehmen – und damit wird die Epoche des intellektualisierten Bildungserlebnisses eingeleitet.

Man könnte Sinn und Absicht der Unterscheidung nicht ärger mißverstehen als mit der Meinung: Nur in der Existenzweise, die wir als sein „Leben“ bezeichnen, sei das Kunstwerk ganz da, erfülle es ganz die ihm eingeborene Bestimmung, und das „Nachleben“ sei nur ein Schattendasein, sublim vielleicht, aber jedenfalls kraftlos. In Wahrheit gehört es zum Wesen des Kunstwerks, sich in dieser doppelten Weise darleben und doch auch sich in einer von ihnen erschöpfen zu können. Das gesprochene Wort und der Tanz gehen unwiderbringlich dahin mit dem Augenblick der Darbietung oder jedenfalls mit der Person des Darbietenden – hier gibt es kein Nachleben. Und wiederum gibt es Fälle (man denke an Hölderlin), in denen die erste Stufe übersprungen wird, so daß Erstveröffentlichung und Renaissance zusammenfallen. Was nun dem Nachleben an unmittelbarer Kraft kollektiven Erlebens abgeht, das macht es wett durch die Tiefe der Wirkung und Intensität der Erschließung in leidenschaftlicher persönlicher Hingabe. Es gibt unter uns solche, die von sich sagen können: der Weg ihres inneren Lebens sei bestimmt durch ein mühsam erkämpftes, langsam stetig wachsendes Verständnis der *Divina Comedia*. Keiner der zeitgenössischen Leser Dantes durfte von sich Ähnliches behaupten. Horaz gedachte, sich ein *monumentum aere perennius* zu errichten, und er meinte: ein Denkmal sei ebenso dauernd wie Rom. Aber das Rom, das Horaz kannte, ist dahingesunken, während seine Verse dauern. Nur bedürfen sie jetzt der Hilfe des Erklärers zur Repristination ihres ursprünglichen Glanzes.

Uns hier geht es bei diesem Vergleich um die Frage des Urteils und um das Licht, das unsere Gegenüberstellung auf dieses Thema wirft. Zunächst wird etwas deutlicher, daß das Kunstwerk in seinem ursprünglichen Leben der Vermittlung durch das Urteil nicht bedarf, zugleich aber, daß der Sinn des Urteils, das den Anspruch des Kunstwerks in Allgemeinheit fixiert, im problemlosen Sichgeben und Empfangenwerden des Werkes *virtualiter* enthalten ist. Sodann leuchtet ein, welche Bedeutung das Urteilen für die zweite Existenzstufe des Kunstwerks, sein „Nachleben“, hat. Weit entfernt, durch Rationalisierung das reine Aufnehmen zu beeinträchtigen, verhilft die kritisch-interpretierende, urteilende Tätigkeit dem Werk zu jener Serie von Renaissance, durch die es seine heimatliche Kulturwelt überleben kann. Keines dieser Urteile (darin behält Kant mit seiner Lehre von der „subjektiven Allgemeinheit“ des ästhetischen Urteils recht) kann mehr als hinweisende, kann

demonstrative Kraft beanspruchen. Aber Kant hat doch nicht völlig recht. Jenes für den diskursiven Verstand exterritoriale Zentrum, von dem her das Werk schöpferisch organisiert und das Urteil des nachschöpferisch Empfangenden bestimmt wird, läßt sich nicht zulänglich durch formal-statische Begriffe wie „harmonisches Zusammenspiel der Gemüts- und Erkenntniskräfte“ bestimmen. Die Ordnung der Gemütskräfte, an die hier appelliert wird, ist nicht ein anthropologisches Datum, sondern ein im Leben bedrohtes, umkämpftes und wiederherzustellendes Gut. In der urteilenden Interpretation, durch die um den Sinn und das Lebendigwerden von Kunstwerken gerungen wird – in diesem Prozeß der ästhetischen Auseinandersetzung geht es immer auch um die Leitbegriffe, aus denen sich die allzeit gefährdete, stets umkämpfte Ordnung unseres eigenen Daseins bestimmt. Nicht in der windstillen Abgeschlossenheit „interesselosen Wohlgefallens“ entfaltet sich die irdisch-unvollkommene Unsterblichkeit des Kunstwerks. Sein Nachleben ist Leben von unserem Leben, wirksame Macht in der Gegenwart, verschlüsselte Antwort auf unsere eigensten Fragen.

Mit dem Begriff der Harmonie führt Kant ein über allem geschichtlichen Wandel gelegenes Absolutum in den ästhetischen Kalkül ein. Er knüpft damit an eine in der abendländischen Metaphysik lebendige pythagoreisch-platonische Tradition an, in deren Sinn Thomas von Aquin die objektiven Bedingungen der Schönheit durch eine begriffliche Trias umschrieben hat: *integritas sive perfectio, debita proportio sive consonantia, claritas*. Nicht der kantische Rückgriff auf diese in der Tat unentbehrliche und unerschütterte Grundlage der Ästhetik erregt Bedenken, sondern die Lokalisierung dieses Absoluten im Menschen, in einer zweckhaften Einrichtung seiner Erkenntnis- oder Gemütskräfte. Damit wird ein *paenultimum*, ein Nahezuletztes für ein Letztes oder, wenn man will, ein Erstes, ein Prinzip genommen. Für das Verständnis aber der Kunst in ihrer historischen Wirklichkeit liegt alles an der richtigen Lokalisierung des Absoluten in echter Transzendenz. Denn das Kunstwerk als geschichtliche Inkarnation der übergeschichtlichen Schönheit ist in doppeltem Sinn eingesenkt in den geschichtlichen Prozeß: einmal ist es Produkt und Ausdruck einer Kulturwelt, in die es sich ganz einfügt: es muß ja, um inkarnierte Schönheit, Schönheit für den Menschen zu sein, die konkrete Welt des hier und jetzt Lebenden mit einfügen in seine harmonische Ordnung und dadurch zwar nicht erlösen, aber doch heiligen. Und diese erste Einsenkung ist der Grund für die erste Daseinsform des Kunstwerks, für sein „Leben“. Ferner ist das transzendente Absolutum, dessen Abglanz auf dem „schönen Werk“ liegt, nicht in abstrakter Reinheit vor alle Menschen für alle Zeiten hingestellt, sondern leuchtet nur in fragmentarischer Schau auf, die nicht da und dort vom Himmel steigt, sondern im Geschichtsprozeß umstritten und erworben werden muß. Und diese zweite Einsenkung in die Geschichte ist der Grund für die zweite Lebensform des Kunstwerks, für sein „Nachleben“. Unbeschadet aber dieser Doppelheit seiner Existenzweisen ist das Kunstwerk eine einige, in sich ruhende Wirklichkeit, geradeso wie die Schönheit *eine* ist im Wandel des Geschmacks und im Schwanken des um ihre Prinzipien bemühten Denkens.

WERNER VORDTRIEDE VERSUCH ÜBER RUDOLF BORCHARDT

Ein neues Gesamtwerk beginnt sich abzuzeichnen, eines, das es bisher eigentlich nicht gegeben hat. Mit Staunen blickt man auf die ersten fünf dicken Bände (Klett-Verlag, Stuttgart), die Borchardts Gedichte, Übertragungen (bei weitem noch nicht alle), Reden (in Auswahl), Erzählungen und eine erste Ernte der Prosa enthalten. Einiges war bisher ungedruckt, vieles war halbverborgen gewesen, bibliophil gedruckt, unvollständig den Tageszeitungen übergeben, und das Gedruckte und Gesammelte, fast alles zwischen 1920 und 1928 erschienen, als Borchardt sich zum erstenmal entschloß, sein Lebenswerk öffentlich vorzulegen, seit Jahren nicht mehr greifbar. Erst durch die Zusammenstellung fangen Werke und Themen an, sich gegenseitig zu spiegeln und sich aus sich selbst heraus zu vervollständigen. Noch fehlen die zweite Reihe der Prosaschriften, das ganze dramatische Werk, die Nachdichtungen der „Göttlichen Komödie“ und die „Englischen Dichter“ und solche in sich geschlossenen Bücher, die seit einiger Zeit in neuen Ausgaben vorliegen, wie „Pisa“ und „Der leidenschaftliche Gärtner“ und anderes mehr. Die Anthologien „Der Deutsche in der Landschaft“ und „Der ewige Vorrat deutscher Poesie“, die Borchardts Gesicht so wesentlich mitbestimmen, sind natürlich, bis auf die Vorworte, kein Teil der Gesamtausgabe.

Wie ist es möglich, fragt man sich, daß ein so vielseitiges und reichhaltiges Werk kaum in die Zeit gewirkt hat und in seiner ausgreifenden Fülle für die meisten zum erstenmal sichtbar wird? Die Ungunst der Zeit, Krieg, Inflation, freiwilliges Exil, Verfemung unter den Nazis, dazu seine eigene betonte Unzeitgemäßheit mögen viel schuld daran haben. Aber die eigentliche Erklärung muß woanders zu suchen sein. Der so stark auf Wirkung bedachte Redner, Zeitrichter, Mahner und Eiferer, der so oft einem erleuchteten Schulmeister ähnlich sieht, hat sein Werk mit Zügen ausgestattet, Zügen, die in seinem Wesen liegen, die die so leidenschaftlich ersehnte geistige und formale Erziehung, die diesem Werke entströmen sollte, nicht wirksam werden ließen.

Rudolf Borchardt wurde am 9. Juni 1877 in Königsberg geboren. Für den Landschafts- und Traditionskundigen stellen sich sofort Assoziationen ein: Das ist die Stadt Kants und Hamanns, die weitere Landschaft Herders, die Gegend der entscheidendsten Eindeutschung des von Osten Kommenden. Borchardts protestantische Familie lebte seit Generationen dort. Seine leidenschaftliche Liebe zu Deutschland als dem eigentlichen Mutterlande des humanistischen Gedankens in neuerer Zeit hat manchmal etwas Beklemmendes in ihrer lauten Ausschließlichkeit, und etwas Tragisches, wenn man an seine jüdische Herkunft denkt und sein Ende betrachtet: verborgen, auf der Flucht vor dem, was sich damals als deutsch ausgab, starb er am 10. Januar 1945 in einem kleinen Ort am Brenner. Wieder eine schicksalhafte Assoziation. Ein Gebirgspaß, der Norden und Süden, Deutschland mit Italien, Borchardts

Heimat mit seiner jahrzehntelangen Wahlheimat verbindet. Ein Studium in Berlin, Bonn und Göttingen, Philologie, Archäologie, Geschichte und verwandte Fächer, scheinen einen Gelehrten heranzubilden. Borchardts heute kaum noch vorstellbare Gesamtbildung fließt vor allem aus diesen Jahren. Im Grunde aber war dieser ungeheure Wissensdrang eine fast verzweifelte Suche nach einer Tradition, einem gültigen Standpunkt, von dem aus er sein Dichtertum ins Ewige heben kann.

Dichtende Gelehrte gab und gibt es ziemlich häufig. Humanistisch Geschulte, die neben ihrem streng wissenschaftlichen Werk einen Band Poesien herausgeben, gelegentlich übersetzen und ihre Memoiren schreiben. Zu ihnen gehört Borchardt keineswegs. Er ist ein Mitglied einer in neuerer Zeit selten gewordenen Familie von Dichtern, solchen, die einzig in dichterischer Welterfassung ihr geistiges Erbe wissenschaftlich darstellen und deren Dichtungen damit zugleich Zeugnisse ihres Wissens sind. In der Renaissance und im Barock, unter Opitz' Vorbild, blühte dieser Zweig, aber in jüngerer Zeit ist er eine deutsche Besonderheit geworden. Herder, A. W. Schlegel sind die Urbilder. Borchardt hat sie sein Leben lang als seine erlauchtsten Ahnen mit tiefem Verständnis dargestellt und gedeutet. Nennt man noch Uhland und Nietzsche, zwei äußerste Pole dieser Art dichterischer Existenz, beide Spielarten dieser Familie und beide im geistigen Stammbaum Borchardts vertreten, so hat man Qualität und Größe, Gefahr und Begrenzung Borchardts ziemlich genau umschrieben. Bei Herder ist es das großangelegte enzyklopädische Geschichtsbild, bei Schlegel der wortgewordene Gedanke der Weltliteratur; bei Uhland aber eine thematisch zu bewußte Art des Dichtens, das schließlich zu einer lexikalischen gereimten Volkskunde in trockner oder putziger Manier wird, mit großgedachten Versmaßen, die dem Inhalt nicht mehr entsprechen, und bei Nietzsche erscheinen zuweilen die Gedanken musikalisch so volltönend, daß in seiner Selbsthingerissenheit Rede und Gesang eigentümlich vermischt und vertauscht werden. Also das Trockenwerden der Dichtung und das Rauschhaftwerden des Gedankens. In Borchardts Werk findet sich beides. Wie vornehm und verwegen aber auch, wie unklug und wie herrisch, kurzum, wie echt Borchardtisch ist es, sein junges Gefährt ans Gespann einer Gestalt wie Herder zu binden, dessen Wirkung so sehr sein Werk verdunkelt hat, der geachtet aber nicht gekannt ist.

Am Ende der siebziger Jahre geboren worden zu sein, war Borchardts Glück und Unglück. Im Jahrzehnt vor ihm waren die beiden Dichter geboren, die seinen doppelten Lebenstraum ganz zu verwirklichen schienen. Dem jugendlichen Dichter, der jede Schriftstellerei haßt und der sich eben anschickt, die deutsche Dichtung aus ihrem großen Erbe heraus zu erneuern, dort wo Antik und Deutsch, Mittelalterlich und Modern zusammenschießen, fallen Hofmannsthals Jugendwerke in die Hand. So kommt ihm, dem es schon so früh um die „geistige Enzyklopädie des Deutschen und des Menschen“ geht, hier eine Bestätigung entgegen, die aber auch immer wieder den entmutigenden Glanz eines schon endgültig Vollzogenen besitzen muß. Wie Schiller sich dem älteren

Goethe nur durch Liebe ergeben und sich so ihm gegenüber behaupten kann, so wird nun auch Borchardt lebenslang der dienende Anwalt des älteren Dichters. Ja, in seinem großen Brief über den „Rosenkavalier“ glaubt man deutlich einen früheren Brief herauszuhören, in dem ein jüngerer des älteren ganze geistige Existenz umschrieb, um so als unentbehrlicher Trabant und schöpferischer Interpret am Größeren teilhaben zu können. Bei Borchardt ist dieses ein wesentlicher Vorgang: sich einer gültig gewordenen Form zu bedienen, um in ihr sein Eigenstes auszusprechen, wodurch dann etwas durchaus Neues entsteht. Er selbst hat diese Umsetzung des vorbildlich Bestehenden mit einem programmatischen Ausdruck bezeichnet. Das Ziel nämlich, das in Hofmannsthals Werken schon in der einzig möglichen Art erreicht schien, beglückend und vernichtend zugleich, hat Borchardt in dem berühmt gewordenen Wort „schöpferische Restauration“ in immer neuen, immer kühner ausgreifenden Worten gekennzeichnet. Im Jahre 1927 hielt er die jetzt erst im Druck vorliegende große Rede darüber. Am Beispiel A. W. Schlegels wird hier dieser Vorgang deutlich gemacht, um dann zeitkritisch auf die Gegenwart angewendet zu werden. Aber schon drei Jahre vorher, in dem autobiographischen Eranosbrief zu Hofmannsthals 50. Geburtstag spricht er von der klassischen deutschen Humanität als einer „schöpferischen und revolutionären Geistesbewegung“. In dieser schönsten, feurigsten, dichterischsten und gelehrtesten Selbstdarstellung, in der ein deutscher Dichter das ganze Deutschland, das ihn geformt hat, mitdichtet, variiert Borchardt, der Meister der Variation, sein ihm durch Herder verdeutlichtes Lebensziel: nicht um Klassizismus und Alexandrinismus gehe es ihm, sondern um „restaurierende Revolution“, um „revoltierende Reformation“, um den „erstürmten Rückzug bergan in die unausgelebte Geschichte des Menschengeschlechtes, um Verwerfung der Zeit und Heimkehr in die Ewigkeit“. Ja, schon in der Rede über Schiller (1920) sieht er diesen als einen, der „als Revolutionär ein Kämpfer für das Gewesene in erster Linie“ war. Den ganzen Benedetto Croce, dessen Gesamtwerk er auf nur wenigen Seiten deutlich werden läßt, sieht er so: „Schöpferische Restauration ist die Signatur der Arbeit Benedetto Croces.“ In der Rede „Revolution und Tradition in der Literatur“ aus dem Jahre 1931 faßt er den Begriff noch einmal scharf antithetisch zusammen: „Die Verteidigung der Tradition tritt revolutionär auf, die Erneuerung des Herkommens konservativ.“ Zwei grundsätzlich verschiedene Konservatismen unterscheidet er: einen „geschichtstiefen“ und einen „geschichtslos mechanischen“, mit dem er nichts zu schaffen hat.

An der Art, in der hier Schiller, Hofmannsthal und Croce gewissermaßen als Geistesgeschwister erscheinen, wird eine andre Qualität und Begrenzung Borchardts recht deutlich. Alles, was er anpackt, verwandelt er in sich selbst. Immer ist er Anwalt, immer eifert er in eigener Sache, die freilich immer auch die des deutschen Geistes und der deutschen Dichtung ist. Diese so verschiedenen Geister tragen alle bei ihm im Grunde seine eigenen Züge. Er zwingt sie ihnen auf. So haben denn seine Prosaschriften einen bekennnerischen Gleichklang, der einen leicht ermüden läßt. Aber eben das erweist ihn auch als

Dichter. Denn im größten Gegensatz zum sachlichen Gelehrten, erfaßt er jedes philologische, philosophische oder historische Thema mit seiner ganzen Person, mit seiner ganzen Vision. Von Geistesgeschichte wie Positivismus ist er gleich weit entfernt. In allem, was er schreibt, ist er nicht nur enthalten, sondern ganz enthalten, wie das nur den Echten und von ihrer Sache Besessenen glückt. Es ist nicht immer leicht, sich dieser hinreißenden Reden und Aufsätze vorbehaltlos zu erfreuen. Zu sehr steht jeweils die eigne Sache im Vordergrund, es sind alles allzu eindringliche Plädoyers, deren allesumklammernde Vereinigung von Wissen und Zusammenhängen ebenso sehr zurechtweisen und entmutigen, wie belehren und erfreuen kann. Er spielt nur mit Trümpfen, was den gutwilligen Mitspieler endlich verdrießen muß, auch wenn er sieht, daß es ehrlich erworbene Trümpfe sind. Gerade wenn der Leser sich guten Willens etwa einer tiefen Deutung des Mittelalters hingibt, fühlt er sich plötzlich derb zurechtgewiesen, weil er in seiner ahnungslos-deutschspießigen Art in Walther von der Vogelweide einen großen, wenn nicht sogar den größten mittelalterlichen Lyriker gesehen hatte. Da wird ihm denn in einigen zornigen Perioden nicht übel mitgespielt, daß er in solcher Verdummung befangen es überhaupt bisher gewagt hatte, eine Liebe zur höfischen Dichtung zu hegen. Man wird nicht gerne geohrfeigt, wo man eben noch willig bewundernd war. Bei Borchardt aber geht es selten ohne Maulschellen ab. Sein beliebtestes Mittel dazu sind seine ausschließlichen Superlative, wie „nirgendwo sonst in der ganzen Weltliteratur“, „nur hier“ etc. Es ist diese allzulaute Instrumentierung, die das Ohr schließlich ermüdet und nichts mehr unterscheiden läßt. Man wendet sich dann gerne zu den stilleren Seiten, wie etwa den schon erwähnten, auf denen er mit sparsamer Kunst die ganze geistige Existenz Croces darzustellen vermag. Diese Berliozsche Instrumentation gehört aber eben zu seinem Eigensten. Man erwarte von Berlioz keine Kammermusik. Ebenso wenig darf man sich an den durch seine Natur bedingten Blindheiten Borchardts stoßen, seinem mißtrauischen Übergehen fast alles Französischen, soweit es *langue d'oui* und nicht *langue d'oc* ist. Da lesen wir von der „höchst widerwärtigen Schriftstellerei“ Marcel Prousts und finden die französische Klassik weitgehend verschwiegen. Wie aber kann er sehen, wo er sehend ist! In dem Aufsatz „Rheinsberg“ etwa, der ihn von seiner besten Seite zeigt. Das ist keine historische Miniatur, kein fein plauderndes Stückchen Kulturgeschichte. Es ist die Nachschaffung eines Ortes in Worten, von genauem historischem Wissen getragen, das aus jedem Baum, jeder Bauform ein echtes Stück Leben ablesen kann. In diesem deutschen Winkel entdeckt Borchardt das Europäische, wie es denn überhaupt die Grundlage seiner ganzen betrachtenden Dichtung ist, das Deutsche immer da anzupacken und weiterzuformen, wo es europäisch ist. Es ist die Art von schöpferischem Patriotismus, wie man sie bei Herder, in Weimar, bei Wilhelm von Humboldt lernen kann und die auch nach Weltkriegen und Untergängen noch ihre Gültigkeit behält.

Was Borchardt an Hofmannsthal am meisten bewunderte, war im Grunde die Sicherheit der Eingebung, das nicht aus dichterischem Willen Gemachte. Und das war ihm selber, trotz seiner echten Erkenntnisse, weitgehend versagt.

Seine Gedichte und vor allem seine Dramen zeigen oft mehr Willen als Begnadung. Der ihm so verwandt scheinende Hofmannsthal ist im Grunde sein Gegenpol, wie der Naive es für den Sentimentalischen ist. So sind Borchardts viele Äußerungen über Hofmannsthal nicht essayistische Tagesarbeit, nicht aus einem Bedürfnis des Literaturbetriebs entstanden, sondern immer wieder aus der Mitte her ansetzende Gesamtdarstellungen seiner selbst und des Freundes, Warnungen, Aufschwünge, Versuche einer beständigen Selbstbestimmung und -korrektur.

Die lange Arbeit „Hofmannsthals Lehrjahre“ (1930) war eigentlich als ein erstes Kapitel einer geistigen Hofmannsthal-Biographie gedacht. Warum sie, leider, nicht vollendet werden konnte, scheint deutlich. Unterderhand wurde dieses ihm zu etwas anderem, zu seiner eigenen Auseinandersetzung mit Stefan George. Von zwei Lebensträumen Borchardts war hier die Rede. Dem reiferen Dichter stand neben der schöpferischen Restauration noch ein anderes, verwandtes Ziel vor Augen: durch hohe Dichtung zu erziehen, Leidenschaft so zu bändigen, daß sie unrhetorisch das Geheimnis seelischen Adels einem jüngeren Geschlechte einprägte. Aber auch hier schien das Ziel schon von einem anderen, George, erreicht. Wieder eine höchste Bestätigung, die, schärfer und schmerzhafter noch als die andere, den Keim der Verzweiflung am Selbsterwerb in sich trug. So gesellt sich zu den Arbeiten über Hofmannsthal eine Reihe über George. Das sind die beiden Brennpunkte seiner betrachtenden Prosa, wo sie sich an Zeitgenössisches wendet. Keine Deutung des Georgischen Werkes kommt seinem Aufsatz über den „Siebenten Ring“ nahe an schöpferischem Verständnis. Hier aber blieb Borchardt nicht der Anwalt und Verbündete. Er war ein immer wieder Verwundeter, der mit den vielfachsten Arzneien, bis zur Ausätzung der Wunde, seiner Gesundheit Herr zu werden trachtet. Man hüte sich doch, aus Borchardts Polemik gegen George (den er doch in allen Phasen seines Lebens immer auch wieder als größten lebenden Dichter preisen kann) leichtgewonnene Munition zu klaben. So verwirft Nietzsche Wagner, ohne den Unmusikalischen damit das Recht zu geben, seine Pfeile für ihren Privatgebrauch abzustumpfen. Die Jahre sind verstrichen. Heute ist nurmehr deutlich, daß Borchardt „ein Körper des zwischen den siebziger und achtziger Jahren über Deutschland entsprungenen glänzenden dichterischen Sternsystems“ ist, wie er es einmal, nicht von sich selber, sondern von Benno Geiger sprechend, ausgedrückt hat.

Was also blieb ihm noch zu tun? Wo ist, vom geistigen Standpunkt abgesehen, seine eigentliche dichterische Leistung? Daß seine betrachtende Prosa aus dichterischer Erfahrung fließt und ihn als Dichter ganz enthält, sagten wir schon. An seinen Gedichten fällt zunächst die Restauration allzusehr ins Auge. Da sind Stanzas, Sonette, Terzinen, Sestinen, Distichen und andere antike Versmaße; das ganze hohe Formenwerk des in fremden Gärten Schmausenden. Da sind die elegischen und heroischen Themen, Abschiede, Rückblicke. Unzeitgemäß sollten diese Gedichte sein, allem Vergänglichen entrückt, schicksalskundig, beschwörend, poetische Ursprache. Ihm schienen die Mittel neu, und sie waren

es auch. Nur waren es nicht nur seine, sondern die einer ganzen jungen Generation. Da stehen Verse wie „Wo sind Rosen, die ich brechen wollte?“, und der ganze Rankenzauber Heinrich Vogelers bewegt sich auf uns zu, also ein Zeitgeschmack, den man als verklungene Epoche eben wieder museal zu beleben im Begriffe ist. Borchardt hat ihm mehr als ihm bewußt war gehuldigt. Heymel, Schroeder, frühe Insel sind unverkennbar. Je mehr man sich aber einliest, bemerkt man einen unverwechselbaren Ton. Der Jugendstil ist wirklich kaum mehr als Ranke und Beiwerk. Borchardt spricht in seiner Lyrik sich selbst und über sich selbst, wie das andere Dichter nur über Helden, über Vorbilder tun. Die lyrische Geste, die wir gewohnt sind als scheu, verhalten, intim, geflüstert, im menschlichen Maße zu sehen, ist bei ihm exemplarisch, heroisch, übergroß. So steht in einem Liebesgedicht (dessen leidenschaftlich zerbrochener Rhythmus eine Borchardtsche Erfindung ist):

Diese Strähne drang
Jüngste Nacht
Fast gewaltig mir vom Haupt –
Fühl, wie lang;
Hart mit einem Schnitt,
Aufgewacht,
Hab ich sie mir selbst geraubt,
Nimm sie mit.

Noch nie ist wohl ein Liebespfand, Inbegriff des Zärtlich-Spielerischen, mit solchem Pathos verschenkt worden. Bei Herakles, bei Siegfried könnte die Haarsträhne so lang, die ausholende Armbewegung zum Abschneiden so wuchtig sein. Oder hat je ein Dichter seine eigne frühe Kindlichkeit mit solch gewaltiger Gebärde geformt, wie Borchardt hier in dem Huldigungsgedicht auf Swinburne?

Denn ich schwur mich, Fremder, an dein Fremdes,
Seit ich breiter durch des Knabenhemdes
Wickelbande brach und Spiel in Bann tat, –
Seit ich Waffen antat,

Auszuziehn auf Raub und einen Gegner,
Hast du, sitzend über Meer, ein Segner,
Wie der Berg Magnet den Bug von Schiffen,
Hast du mich ergriffen.

In den *idées reçues*, die im Wörterbuch des gedankenlosen Bürgers stehen, erscheint Pathos immer als „hohles Pathos“, als ob es kein echtes gäbe. In Borchardts besten Gedichten ist das Pathos wirklich gedichtet und die Selbstheroisierung gelingt; in anderen befremdet sie, so wenn der Dichter die „Absage“ an eine fehlbare Geliebte so ausklingen läßt:

Schweig und verehere meinen Schmerz.
Es geht um mehr als deins und meins;
Nicht mich, du schlägst das Menschenherz:
Die ganze Geisterwelt ist Eins.

Nicht was du eben tust – laß ab!
Daß du die bist, der dies beliebt:
Denk, ich verzieh und ich vergab,
Wenn dir dein Leben dies vergibt.

Das ist das hohe Roß. So darf nur ein sehr junger Ferdinand auf dem Theater sprechen. Nie aber wird man, man sei denn ein Narr oder ein Übelwollender, dieses Grundgefühl, das die Welt im Pathos erlebt, mit Eitelkeit oder ähnlichen Kleinlichkeiten verwechseln. Nur muß man von Goethe eine Linie rückwärts ziehen und sich ins Barocke hinüberdenken. Wenn nun dieses Gefühl sich der Landschaft mitteilt, diese pathetisch erlebt wird und sich dadurch mit Schicksal füllt, entsteht wiederum ein neuer Ton. In vielen Gedichten und in dem klassischen gewordenen Essay „Villa“ etwa ist er angeschlagen. Die von Erlebnis zitternde und schwirrende Dämmerung wird so, ohne jeden Eichendorff-anklang, gestaltet:

Die Erdefesten schwinden,
Der Fluß wird frei,
Spült flüsternd das Erblinden
Der Welt vorbei.

Die tiefverschluchzte Kehle
Wird rein des Brunns,
Es will die arme Seele
Der Nacht zu uns.

Die Zäsur in der Mitte der ungraden Verse verstärkt das Zögernde, Unge-
wisse der sich herantastenden Nacht. „Tiefverschluchzt“ und der Reim
„Brunns – uns“ sind Sprachkünste. Dem Begriff „Sprachkünstler“ haftet eine
gewisse Einschränkung an. Man meint damit einen, der über alle Töne verfügt
und der mit einem virtuoson technischen Aufwand Dinge sagen kann, die
als Erlebnis nicht nachvollziehbar sind. Manches Borchardtsche Gedicht
entspringt wohl einer solchen Sprach- und Formensicherheit. Aber im „Du-
rant“, wo man am meisten geneigt wäre, nur den Sprachkünstler zu finden,
hat man einen bekenntnishaften Seelenroman in Versen vor sich, der keines-
wegs ein historisierendes Kabinettstückchen ist. Der Wolframsche Parzival-
vers erklingt hier in einer Weise im Neuhochdeutschen, wie wir ihn nie gehört
haben. Wenn man diese Jugenddichtung liest, werden plötzlich alle Wolfram-
übersetzungen matt und verraten ihr glättendes Literaturdeutsch, die Sprache
des professoralen 19. Jahrhunderts. Hier wird Sprache, Denkart und Seelen-

kraft Wolframs deutlich; aber die Sprache ist Neuhochdeutsch, die Denkart die eines modernen Menschen und die Seelenkraft kann nicht imitiert, muß wieder in eigener Spannung erzeugt werden. Weder alt noch neu und beides zugleich ist dieses Werk, wohl das einleuchtendste Beispiel (neben dem Rosenkavalierbrief und der Meisternovelle „Der unwürdige Liebhaber“) für die schöpferische Restauration im Borchardtschen Werk:

Wir wissen es von Mose,
Daß der Mensch wie die Rose
Oder sonst eine Blume
Gekommen von der Krume.
Drum wüchse er noch so zart
Irdisch bleibt seine Art.

So beginnt die Erzählung und hält bis zum Ende diesen hohen Ton durch. – Wie müssen nun dem, der aus dem Geist einer andern Sprache heraus zu dichten versteht, erst Übersetzungen gelingen! Borchardt übersetzt nie, um einen bekannten und beliebten Dichter noch etwas bekannter zu machen; nie, weil er es ebenso gut kann und daher seine Sprachkunst dafür herleiht, um einem gefälligen Bildungsbedürfnis aufzuhelfen. Er greift nur zum Schwersten, selten oder nie Übersetzten, immer zum Größten: altionische Götterlieder, die sogenannten homerischen Hymnen, in Form und Ton von den epischen Gedichten Homers unterschieden, heroische Idyllen. Hier, wie immer, greift er voller Lust in die deutschen Sprachmöglichkeiten, um der griechischen Bildhaftigkeit nahzukommen. Hermes ist hier der „gewendige Krümmdichbeizeiten, Diebsbold, Rinderverschlepper“, und so steigt Aphrodite ins Bett der Liebe: „Die lächelgelüstige Kypris trippelte halbumkehrend und hehlte die herrlichen Augen.“ Überall klirrt es, sprüht es, säuselt es, schwebt es; man ist bei den Göttern und vergißt die erstaunliche philologische Arbeit, die nötig war, um diese Lieder zu erschließen. An Aischylos’ „Perser“, ja, an die pindarischen Hymnen, seit je die Verzweiflung der Übersetzer, wagt er sich, an Tacitus. Zu der Übertragung der „Großen Trobadors“ holt er weit aus. Da sie in einer Kunstsprache dichteten, die nie gesprochen worden war, schafft sich nun Borchardt für sie eine deutsche Sprache, in einer selbst-erfundenen Frühschicht, in der das Deutsche, ganz im Gegensatz zum altertümelnden Chronikenstil Stormscher Novellen etwa, aufgebrochen und unformelhaft neu zusammengesetzt wird. Es ist eine Sprache, die die Möglichkeit haben muß, alle späteren Kunst- und Dichtersprachen aus sich zu entwickeln, wie es ja beim Provenzalischen der Fall war, muß also vorbarock und barockmöglich, vogoethesch und goethemöglich sein:

Herzminn’ über Land-in-weiten,
all mein herz thut um euch weh;
und genest von keinem korne
denn von euch und eur arznei
mit reiz da sich buhlen zweiten,

auf laken oder an borne,
zu herzen herz aus zu sprechen!

Außer Borchardt hat es nur einer gewagt, die Troubadoure in einer ihnen gemäßen Art zu übersetzen. Ezra Pound, Borchardt in vielem verwandt, hat sie ins Englische übertragen und dadurch der ganzen modernen englischen Dichtersprache neue unaustilgbare Impulse gegeben. Mit seinen Troubadouren und römischen Satirikern hat er eine ganz neue Forderung an englisches Übersetzen gestellt, die in seiner Nachfolge durch Dudley Fitts und ihm Verwandte Jahr für Jahr eingelöst wird. Pound ist durch diese Umgüsse zum modernen englischen Dichter *par excellence* geworden, ohne dessen Vorbild und Anteilnahme T. S. Eliots „Waste Land“ ganz anders aussähe, Yeats um manche Nuance ärmer wäre und der strophisch gereimte Horaz und schelmisch reimende Catull nie aus dem Englischen vertilgt worden wären. Hier, in diesen Übertragungen, ist auch Borchardt ein neuer Dichter. Pounds Methode freilich ist eine andre. Er schafft als bewußt moderner Sprecher, ist keß und archaisch zugleich, er schöpft direkter aus den letzten von der Zeit heraufgespülten Sprachmöglichkeiten und parodistischen Spiegelungen, läuft daher Gefahr, rascher zu veralten. Auch steht seine Philologie auf schwächeren, jedenfalls unbekümmerteren Füßen. Wenn aber bei Borchardt Arnaut Daniels geharnischte Sestinen so erklingen:

Willen grimm, der in mich einfährt,
mag nicht klau aus mir sprengen noch kein nagel
des gleißnervolks, das sich lügt um die seele –
wol, stäupen darf ichs nicht mit prüg'l und rute:
nur mehr auf borg, da mich betrifft kein oheim,
lüst ich nach lust; im hag od'r in der kammer.

so sind der deutschen Dichtersprache neue Möglichkeiten konzentrierter Fülle gegeben. Pound hat eine ganze junge Generation hartdichtender Jugend angeregt, Borchardt aber ist ohne Nachfolge geblieben. Das gehört in das große deutsche Kapitel der Verkennungen und Verschwendungen.

Borchardt hat dann dasselbe Prinzip, um ein vielfaches erhöht und stilisiert, auf die „Göttliche Komödie“ angewendet, für die er eine sehr schwierige Kunstsprache aus Alemannisch und Vorlutherdeutsch erfand. Als diese sonderbarste aller Übertragungen nun Gesang auf Gesang erschien, Seite um Seite füllte, nicht als möglicher Versuch, sondern als vollständiges Werk auftrat, mußte sie einer Art von Verrücktheit ähnlich sehen, einer unbegreiflichen Bessenheit, die ein verständliches Gedicht zu einem fast unverständlichen Formenspiel machte. Ein tolles Meisterwerk, wieder nur mit etwas Englischem zu vergleichen, mit James Joyces „Finnegans Wake“, wenn es auch ganz anderer Art ist. Im Gegensatz zu seinen Trobadors ist dieses reinerfundene sprachliche Mittelalter nicht nachzuahmen, so wenig wie Joyces chimärischer Wortkoloß.

Zeitgebunden und daher verwelkbar ist Borchardt in manchem. So in seiner übergroßen Bewunderung für Swinburne, den er zu unserer unbehaglichen Verwunderung in eine Reihe mit Jean Paul, Herder, Balzac, Goethe, Sophokles, Shakespeare zu stellen vermag. Wie aber diese Bewunderung in dem Huldigungsgedicht Form wird, das ist ein herrliches Beispiel anrufender Dichtung. So gehört ja auch Goethes Byron-Überschätzung zu seinen Zeitbänden, aber die Gestalt des Euphorion, die daraus entstanden ist, zu seinem Ewigen. Die unfassbar gezierten Anfangsseiten des „Gesprächs über Formen“, in denen sich der sehr jugendliche Dichter und Büchermensch als erfahrener, eleganter, englisch gefärbter Weltmensch vorstellen möchte, strömen allerdings das Jahr 1900, in dem sie geschrieben wurden, allzusehr aus. Sie können als Zeitarabeske geradezu zum Studium der Epoche dienen. Ein anderes aber ist es, nicht von der Zeit gebunden zu sein, sondern ihr durch Leiden verbunden zu sein.

Die Novelle hat von jeher die Kräfte ihrer Zeit gestaltet und ist die unmittelbarste Zeitdeutung geworden. Sie ist auch Borchardt einmal geglückt. Die Nachkriegsjahre mit ihrem Gesellschaftsverfall, ihrer Auflösung menschlicher Normen, sind einmal, in Thomas Manns „Unordnung und frühes Leid“, als leicht überschattete, spielerisch resignierte Tragikomödie gestaltet worden; einmal, in Borchardts „Unwürdigem Liebhaber“, als echte Tragödie. Vier Menschen stehen in einem sich dauernd leise verändernden Wechselverhältnis zueinander, eine fünfte Figur, die junge Steffi, spielt die verhängnisvolle Rolle, selber ganz bedeutungslos zu sein, aber alle Bedeutung durch ihren schlechtbeherrschten Lebenstrieb ans Licht zu bringen. Sie sind alle verschieden, haben ihre Sprechweise, ihre Bewegungen, ihre Grundsätze und ihre Leidenschaften und sind in ihrer gegenseitigen Verstrickung in keiner andern Zeit als den zwanziger Jahren denkbar, während sie als einzelne menschliche Substanzen in sich tragen, die es von jeher gegeben hat. Die alte frühere Hofdame, die das Leben mit leisem Takt zu meistern sucht, der pflichtbewußte Gutsherr, der es durch Pflichttreue und männliche Gradheit versucht, die starke junge Frau, deren Lebenssicherheit unantastbar scheint, und der schöne wurzellose Lebensspieler, ein neuer Menschentyp, den die andern noch nicht kennen können und der sie dadurch vernichtet. Die klassische Novellentechnik ist durchaus bewahrt: Haupthandlung mit sich in ihr spiegelnder Nebenhandlung, das eine entscheidende Ereignis, der gedrängte, auf wenige Tage beschränkte Zeitablauf, der Hintergrund von Land, Zeit und Landschaft, die völlige Motivierung aller Vorkommnisse, bei der keine Bewegung verschwendet wird. Und dennoch hat man etwas Ähnliches nie gelesen. Dieser Vorgang, wie eine mit letzter Kraft um die kaum noch aufrechtzuerhaltende Tradition ringende Familienordnung durch das Erscheinen eines „herabgekommenen Parvenus“ auseinanderbricht, darf an die „Wahlverwandtschaften“ nur durch die feine Zeichnung langsam sich ändernder Seelenregungen erinnern, an Kleist nur durch die gedrängte Unabwendbarkeit der Katastrophe, an Fontane nur durch die Meisterung eines standesbedingten Gesprächstons; als eigenständiges

Kunstwerk bezeichnet es eine Epoche. Amüsant und schrecklich zugleich, spannend und nobel, belehrend und doch anschaulich ist diese Novelle restaurierend durch die Form, die Gesinnung und das historische Bewußtsein, schöpferisch durch die Menschengestaltung und durch die Kunst, Tagesgeschichte als Geschichte zu erkennen und die Zeit selbst als tragische Bedingung darzustellen. Hier konnte Borchardt verschiedene Schichten seines eigenen Wesens einem Feinde, einem gefährlichen Eindringling gegenüberstellen. In den andern Novellen des Bandes „Das hoffnungslose Geschlecht“ versuchte er, nur die ihm verhaßte Zerfaserung, fast ohne Gegenkräfte, zu formen, das Burschikose und Dahinschludernde. Das konnte nicht im selben großen Stil gelingen.

Von Altionien über Wolfram zur Inflationsnovelle ist als Spanne größer als die von Tizians Tod bis zur Wiener Komödie, oder von „Algabal“ zum „Geheimen Deutschland“. Eine fast zu große Zumutung an sich selbst, möchte es scheinen. Vielleicht bekäme man einen ganz neuen Zugang zu diesem Werk, wenn man Borchardt einmal ganz anders sähe, als er sich selber sah. Er glaubte, aus genauen philologischen Kenntnissen heraus in den verschiedensten Werkkreisen Normen, Urformen, poetischen Mutterlaut zu bieten: in der persönlichgestimmten Lyrik, im langen archaisierenden Gedicht, in Versnovellen, Übertragungen, Reden, kritisch-wissenschaftlicher Prosa, Zeitkommentaren in Zeitungen, Essays, Lustspielen, Tragödien und Anthologien. Er glaubte sich schöpferisch-traditionell, streng, Herder, Schlegel, Weimar verpflichtet, also romantisch-mittelalterlich und klassisch-deutsch zugleich in ungebrochener Einheitlichkeit. Wie aber, wenn man ihn als einen Experimentator sähe, einen, dem genauso wie Thomas Mann eine zu Ende gehende Zeit nur noch große Erinnerungen gestattet, die es nun gilt (parodistisch variierend bei Mann), persönlich weiterzuformen mit zäher Leidenschaft? Einheitlich nur in seinem Glauben, aber unruhig, versuchsmäßig in seinen Verwirklichungen, so daß ihm ganze Werke mißlingen zur selben Zeit, da ihm andere gelingen; ein übernächtiger Alchimist der Dichtung, der vielfache „Vorräte“ liefert (in etwas anderer Wortbedeutung als sein eigener „ewiger Vorrat“), das heißt mögliche Substanzen, aus denen manchmal Gold, manchmal unversehens Porzellan oder Pulver und zuweilen auch nur heiße Asche wird. Ein moderner sentimentalischer Mensch, der antike Größe und mittelalterliche Schlichtheit ersehnt, dessen Wesensgrund aber eher barock ist; ein Unzeitgemäßer, dessen Kommentierfreudigkeit ihn immer wieder mitten in die Zeit stellt, der aber auch, durch die Weihe großer Ahnen, die er wie kaum ein anderer begriff, immer wieder davor bewahrt blieb, nichts als interessant zu sein.

Im ganzen gesehen, muß es nun doch scheinen, als sei Borchardt einer verhängnisvollen Täuschung erlegen, ob sie nun freier Entschluß oder aber die für ihn einzige Möglichkeit bei der in ihn gelegten Begabung war: Unzeitgemäßheit ist als geistige Haltung am Anfang eines philosophischen Lebens, als Ausgangspunkt wie bei Nietzsche, ein hoher und das Denken befreiender Standpunkt. Aber auch hier eben nur ein Standpunkt und noch nicht die

Leistung. Der Künstler aber muß, bevor er anfängt zu gestalten, sich in allen Winkeln und Möglichkeiten seiner eigenen, ihm ja nicht zufällig aufgezwungenen Zeit umsehen. Sein Stoff ist das Lebendige, „das Lebendige will ich preisen“. Nietzsche ist so von seinem unzeitgemäßen Standpunkt aus zum erregendsten Witterer einer neuen Zeit geworden und hat sie mitgestalten helfen. George hat alle Zaubetränke seiner gegenwärtigen Zeit in seiner Jugend gekannt und konnte nur deshalb später zu einem dichterischen Zeitdichter und -richter werden. Es mußte Borchardt viel daran liegen, seine eigene „schöpferische Restauration“ mit Hofmannsthals „konservativer Revolution“ völlig zu identifizieren. Aber das waren zwei grundverschiedene Dinge. Hofmannsthal hat in allen Phasen seine Zeit gedichtet, aus ihr heraus gedichtet, vorausgefühlt, das kaum schon Sichtbare geahnt, den Ästhetern in „Der Tor und der Tod“ schon gerichtet, als andere, ältere, sich eben anschickten, Ästhetern zu werden; hat eine neue Gesellschaftsordnung im „Großen Welttheater“ und im „Turm“ bezeichnet, bevor sie sich noch vollzogen hatte. Borchardt mag seine einzige nur um wenige Jahre rückläufige Hinwendung zu seiner Zeit, im „Unwürdigen Liebhaber“, vielleicht als eine Art dichterischer Herablassung, als ein Nebenwerk und als die Ausnahme, die sie in seinem Gesamtwerk ja auch ist, empfunden haben, aber gerade sie gehört zu seinem Unverwelklichsten. Nicht daß er auf große Tradition zurückblickt – welcher große Künstler dürfte es ungestraft nicht tun? – begrenzt ihn, nur daß der Rückblick selbst hier schon als Leistung erscheint, die moralische Kraft und der wissensreiche Dienst schon als Lösung der schöpferischen Aufgabe. Gibt es irgendwo große Kunstwerke, die ausschließlich aus einer solchen Haltung hervorgegangen sind? Waren nicht alle künstlerischen Gestalter große Spürsinnige, die aus ihrer Zeit und für ihre Zeit tätig waren? Herder und A. W. Schlegel ganz gewiß. Vielleicht fände man am ehesten noch ein Beispiel bei den Friedrich Schlegel folgenden Nazarenern, deren viele edle Werke uns heute überall da trocken und historisierend vorkommen, wo sie einzig ihrem hohen Standpunkt als dem schon Erreichten folgten, und die uns nur dort noch schön und hochbedeutend vorkommen, wo sie im Familien- und Freundeskreise Bildnisse im Zeitkostüm und mit dem ganzen Gefühl ihrer Zeit als Nebenarbeiten gemalt haben. Gewiß ist Borchardt nicht einfach diesen frommen, mittelaltertrunkenen Nazarenern gleichzustellen. Er ist besser als sie da sind, wo sie ihr Bestes zu geben glaubten, und weniger gut als da, wo sie glaubten, nur lebenswürdig ihre Frauen und Freunde dem Vergessenwerden zu entreißen. Borchardt besitzt eben diese viel größere Vielfalt. In diesem so vielfach Ergriffenen glaubte er ein konsequenter Diener an der Vergangenheit zu sein und war in Wirklichkeit ein leidenschaftlich experimentierender Spätgeborener.

Regen

Schulkinder kreisen wie die Motten um das schwüle Licht.
Und es fällt der Regen nieder schwer auf diese Erde, die
sich im trüben Einerlei verneint, vergißt. Diese Rosen-
blätter, der kleine Schwamm, die rote Fibel, die zernagten
Stifte – Schönheit wie Weisheit tanzt in der Flut des Nichts.

Sonntag

Der Ruf der Mutter ist viel heller heut, der Vogelsang ist
herrlicher als sonst, der kleine Kies zerrinnt am Atlasschuh
wies blanke Geld bei Wein und Würfelspiel, beschwingter
dreht der Bettler seine Orgel – sie kündigt Frieden und Barm-
herzigkeit –, das Mädchen dreht sich stolz im Fensterspiegel,
aus dem das Auge des Gelobten schaut. Doch da das Volk auf
seinen Knien im frommen Müßiggang sich drängt, weht zwischen
goldnen Kapitalen ein Silberfädchen engelsfein, an dem das
unberührte Werken – das Leben einer Spinne hängt.

Die Sirene

Der Stadtpark, wo die Greise gern an Krücken wandeln, indes
das Aug dem Flug der Tauben folgt, wo weißbeschürzte Gouver-
nanten wie Lilien im bunten Kreis der Zwerge stehn, und wo das
Spiel graziöser Hunde ins Schöpferische übergeht – der schöne
Park, bei Nacht wird er zur Finte. Fehlt die Natur, jene grüne
Ader, zerfällt die Stadt in lauter Inseln. Das Einzelne, das
Kleine ragt ins Dunkel als ein Mahnen, eine Bitte. Wenn dann
dein kleiner Kopf über die Theke rollt wie die gefallne Frucht,
und ein Fieberschein die Finsternis durchbricht, erwacht die
Sirene. Gellend und lichterloh kündigt sie das Feuer deiner
Seele und deine Liebe zu der Stadt, der du verbunden bist wie
das Lamm der Herde. Was ist es ohne sie? Und was ist die
Masse ohne dich, den Freund, den Menschen?

Glück

Stumm wollen wir es einander verkünden, stummer als das
Fallen der Blüten, denn es scheut unseren Jubel: Das
Glück will unsere ganze Aufmerksamkeit!

Vater

Ich kenne eine Wendeltreppe, die hinab zu meinen Ahnen führt.
Und gerne stehe ich vor jener ersten Türe, die vom Gerank der
Zeit nur jung und zart umspinnen mir als der Treppe Ruhepunkt
und Dominant erscheint. Was ich durch sie entdecke, ist ein
Thron unter einer Linde, besetzt von keinem König oder Gott,
einfach von einem Menschen: Er schaut in meine Richtung so blau
und unverwandt, daß ich die Augen senke. Doch da Scheuheit
sich nicht ziemt, heb' ich das Haupt, streich' mir das Haar zu-
recht und schaue hin. Ich kenne keinen andern Blick, der mich
so berührt und vom Kern und Ursprung, von dem Eigentlichen
spricht. In der kristallinen Luft des Gestern ergießt sich
jener Strahl ganz in mich hinein, und ich geh' auf, gebäre mich
in ihm. Während ich das Wort „Vater“ aus mir ringe, hör' ich
ein Lachen aus dem Inneren der Welt.

Daß das Leben ein Traum ist, daß der Mensch den größten Teil seiner Erdenzeit „wie im Traume“ hinbringt, ist eine Binsenwahrheit, allerdings eine von so überaus großer Eindringlichkeit, daß sowohl die Dichter wie die Philosophen aller Völker und jedweder Epoche stets aufs neue zu ihr zurückgekehrt sind, stets aufs neue sich mit ihrem Gehalt beschäftigt haben, als wäre dieser unerschöpflich: aus unerforschlicher Dunkelheit kommend, in unerforschliche Dunkelheit eingehend, traumhaft dunkel die kurze Strecke, die dazwischen liegt, durchwandelt sie traumhaft der Mensch, ist sie des Träumenden Lebenslandschaft, und er weiß nicht, auf welcher Traumesebene sie liegt, wieweit sie Luftgespinnst, wieweit sie Wirklichkeit ist; er weiß, daß er träumt, allein er vermag seine Traumestiefe nicht zu erwissen, und es quält ihn, in solcher Wissensgelähmtheit verbleiben zu müssen, denn sehnstuchtschwer schwebt darüber die Ahnung der Wachheit.

Nichtsdestoweniger, bei allem Vertrauen, das der Dichter, der richtige Dichter für sich und seine Ausdruckskraft zu beanspruchen berechtigt ist, der Ausdruck „Traum“ ist ungenau und deckt nicht den gesamten Tatbestand. Gewiß, das Leben des Menschen verrinnt wie ein Traum, vielfach unerinnert und unerinnerbar wie ein solcher und traumesflüchtig; gewiß, gleich wie im Traume ist dem Menschen kaum ein eigener Wille belassen, und wo er glaubt, nach eigenem freiem Willen zu handeln, da geschieht es in Traumesnotwendigkeit. Besonders wenn der Mensch Rückschau hält, da ist ihm sein Leben wie ein Traum, ein Konglomerat merkwürdiger und kaum merkbarer ineinanderverschachtelter Träume, manche schlafsatter, manche lichter, manche realitätsnäher, manche realitätsferner, keiner aber imstande, die Wirklichkeit, als wäre auch sie dem Traum zugehörig, wahrhaft zu finden. Nichtsdestoweniger, so sehr dies Symptome für das menschliche Träumen sind, sie sind es ebensosehr für eine andere Bewußtseinslage, und die ist nicht allein dem Menschen vorbehalten, sondern muß wohl auch dem Tiere zugesprochen werden: Es handelt sich um jenes animalische und fast vegetative Dahindämmern, in dem Schlaf- und Wachtraum seltsam ineinanderverflutet sind, seltsam verflutet mit jenem Erleben und Tun, dessen Traumesfremdheit bloß erahnt, dennoch erfaßt wird und eben Realität heißen soll; der eigentliche Traum dürfte, soweit die Beobachtungen reichen, lediglich dem Menschen zukommen, nicht dem Tiere, denn dieses träumt wahrscheinlich nur ausnahmsweise und dann auch wohl nur äußerst unartikuliert, doch sofern seine Lebensfunktionen sich irgendwie in einem wachen Bewußtsein abspiegeln, irgendwie wach von einem solchen begleitet werden, ist solches bloß als eine tiefe Verdämmertheit vorstellbar, und alles, was am Menschen tierisch – und dies ist gewiß nicht wenig –, geht zweifelsohne in der nämlichen Verdämmertheit des Denkens und Erlebens vor sich. Der gemeinlich als traumhaft bezeichnete Zustand des menschlichen Seins ist in Wahrheit der eines animalischen und oftmals geradezu vegetativen, dunkelverschatteten Dahindämmerns.

M. a. W.: traumhaft, ohne zu träumen, bewältigt des Tieres Dahindämmern instinktmäßig die Realität; traumhaft eingebettet in den Lebensstrom, in die Realität der Natur, in die des eigenen Wesens wie in die der Umwelt, in ihre innern und äußern Bedingungen, in ihren innern und äußern Rhythmus, weiß das Tier um die Notwendigkeiten seines Daseins, weiß es, wann und wo es sein Futter zu suchen hat, weiß um seine Tränkzeiten und Tränkstellen, weiß um drohende Gefahren, selbst um die unvermutetsten, verteidigt sich oder flüchtet gemäß dem jeweiligen Stärkeverhältnis, fällt den Gegner an und behütet die eigenen Jungen. Nichts jedoch von der dem menschlichen Traum eigentümlichen Phantastik und (scheinbaren) Illogizität ist in diesem Gehaben sichtbar, vielmehr geht es, von außen her besehen, gleichsam vernunfthaft, gleichsam rational vonstatten: Das Tier steht unter dem Befehl seines Lebenswillens, steht unter dem düstern Befehl des ihm von der Natur auferlegten Lebenskampfes, und innerhalb dieses Lebenskampfes wird die Befriedigung der organischen Urtriebe durchaus zweckmäßig und zweckgerichtet, d. h. vermittels Ausnützung oder Überwindung der Umwelt erzielt. Daß trotz solcher „Vernünftigkeit“ des tierischen Gehabens es als dämmerhaft bezeichnet werden darf, nämlich als Zustand, in den hinein weit eher die Qualitäten des menschlichen Traumes als die der menschlichen Vernunft zu projizieren sind, gründet sich in erster Linie auf die „Instinkthaftigkeit“ des Tieres, in zweiter aber auf seine „Ich-Losigkeit“, beides experimentell weitgehend erhärtete Fakten, von denen das erste eine wache Vollbewußtheit überflüssig macht und das zweite, tiefer reichend als jenes, sie einfach ausschließt; insbesondere ist es die Ich-Losigkeit, die sich in die Annahme eines tierischen Dahindämmerns gut einfügt, denn nicht nur daß die Bewußtseinsverminderung, die Dahindämmern bedeutet, sich ebenfalls auf das Zeitbewußtsein zu beziehen hat, und nicht nur daß Ich-Losigkeit geradezu eine Aufhebung des Zeitbewußtseins bedingt, und nicht nur daß das Tier (bei all seiner Instinktsicherheit für „Zeitmarken“, d. i. für die Erfassung gewisser Daten und Tagesstunden) erwiesenermaßen kaum einen Sinn für die Dauer von Zeitabläufen besitzt, es sind auch die Träume des Menschen, aus deren Struktur die meisten Vorstellungen über das tierische Dahindämmern herkommen, vielfach mit Ich-Veränderungen, Ich-Auflösungen verwoben, die mit den sonderbaren Zeitverkürzungen der Traumabläufe in einem offenkundigen und sicherlich nicht unerforschlichen Zusammenhang stehen.

Der Mensch hingegen ist sich des Zeitablaufes bewußt. Er besitzt ein Ich und hat ein Ich-Bewußtsein, das all seinem Hindämmern zu Trotz dieses Ich wie ein zwar nicht sehr starkes und auch nicht immer kontinuierliches, dennoch stets erahnbares Leuchten durch das Dunkel der Dämmerungsnebel hindurch begleitet, unverlierbar, unverlöschlich. Daß der Mensch – eben im Gegensatz zum Tier – artikuliert zu träumen vermag, ist nicht zuletzt auf seine Ich-Bewußtheit zurückzuführen, wiedererkennbar noch in dem „Traumbewußtsein“, kraft welchem der Träumende, noch im Traume ein wacher Beobachter, um sein Träumen weiß: Nur weil er ein waches Ich besitzt und darum weiß, nur weil dieses Ich, in den Traum gleitend, um sein Träumen

weiß, nur infolge solch niemals erlahmenden Weiterwirkens des Ich-Bewußtseins ist der Mensch imstande, sein Hindämmern als das reale Faktum, das es ist, zu agnoszieren, d. h. es nicht nur gegen Traum und Wachheit abzuheben, sondern auch den darin enthaltenen „Wachheitsverlust“ nach Wachheits- und Bewußtseinsgraden (mit der völligen Bewußtlosigkeit als sozusagen absolutem Nullpunkt) ziemlich einwandfrei, also ohne allzuviel Selbsttäuschung zu agnoszieren; Selbsttäuschung tritt zumeist erst bei den oberen Wachheitsgraden ein, und zwar weil sie in der Regel unter Vernachlässigung jeder weiteren Differenzierung kurzerhand mit dem Gebrauch eines voll freien Willens identifiziert werden. Die Dämmerungsskala, wenn man sie so nennen darf, ist nach oben hin sicherlich stets um ein gutes Stück länger, als das noch so wach beobachtende Ich annimmt, ja, annehmen will.

Doch wie immer dem sei, der Mensch hat die Fähigkeit, sein Dahindämmern zu erkennen, und diese Erkenntnis projiziert er – unter Weglassung des Ich-Bewußtseins – in das Dahindämmern des Tieres: Er „erkennt“ das Tier und das tierische Dahindämmern mit Hilfe solcher Projektion. Andererseits nimmt er Rückprojektionen vor, und daß sich hierbei, d. h. in der empirischen Überprüfung der Fakten, eine fortlaufende Übereinstimmung zwischen tierischem und menschlichem Dahindämmern vorfindet, kann als Bestätigung der Legitimität von Projektion und Rückprojektion genommen werden. So ist genau wie im tierischen Dahindämmern auch im menschlichen wenig von der dem eigentlichen Traum zukommenden spezifischen Phantastik zu merken, genauso wie dort ist auch hier der düstere Befehl des Lebenskampfes das weitaus ausschlaggebendste Moment, genauso wie dort geht es auch hier um die Befriedigung der urtriebhaften Bedürfnisse nach Futter und nach gesicherter Ruhe und, wahrlich nicht zuletzt, nach geschlechtlicher Lust, und genauso wie dort müssen auch hier all diese Triebbefriedigungen tunlichst zweckmäßig den Umweltsbedingungen teils abgelistet, teils abgetrotzt werden. Und genauso wie dort werden auch hier Zweckmäßigkeit und Zweckgerichtetheit beinahe unbewußt vorangebracht, so daß man auch hier mit Fug von Instinkt reden darf. Vieles von dem, was im Tun des Menschen ihm selber wie anderen als rational und zweckentsprechend und klar gewollt erscheint, unterscheidet sich in nichts von dem instinkthaften, schlafwandlerisch-sicheren, kaum oder gar nicht gedankenbelasteten Handeln des Tieres. Die Unterschiede hingegen liegen außerhalb des Dämmerzustandes, da dieser für das Tier von nahezu gleichbleibender Konstanz ist, während er für den Menschen alle möglichen Schattierungen und Nuancierungen bis zu großer Bewußtseinshelle annimmt, wie dies höchst deutlich am Gedächtnisphänomen ersichtlich wird, denn wenn auch der Mensch, gleich dem Tiere, zumeist nicht weiß, „wo die Zeit hingerahten ist“, und wenn auch jeder Blick in sein Gedächtnis ihm die merkwürdig traumhafte, erinnerungsentleerte Verkürzung aller Zeitabläufe zeigt, es gibt doch immer wieder Zeitstrecken, über die das menschliche Gedächtnis Rechenschaft zu geben imstande ist. Ließe sich also die „Wachheitsskala“ für die verschiedenen Bewußtheits- und Gedächtnisschattierungen tatsächlich

anlegen, so würde sie etwa in ihrer Mitte die Phase des Dahindämmerns als die eines stark herabgeminderten Ich-Bewußtseins enthalten, und es wäre auch die der stärksten Ähnlichkeit zwischen menschlicher und tierischer Seelenstruktur; hierher und nicht in den eigentlichen Traum zielen die Rückprojektionen aus dem tierischen Verhalten ins menschliche, und zwar mit vollem Recht, weil eben hier die animalische Ich-Losigkeit beidseitig am reinsten zum Ausdruck gelangt. Kein Zweifel, der Mangel an Ich-Bewußtheit ist ein allgemeines Merkmal jedweden Dahindämmerns.

Der Mangel an Ich-Bewußtheit definiert das Hindämmern gewissermaßen von innen her und verlangt daher nach einer ergänzenden Definition, nämlich nach einer, die das Dämmerungsphänomen von außen betrachtet; der Mangel des Ich-Bewußtseins ist mit seinen Abschattungs- und Verlustmöglichkeiten eine subjektive Konstatierung der menschlichen Introspektion, wird als solche in die Tierseele wie überhaupt in das Dahindämmern hineinprojiziert, und nur vermittels der Stützung durch das objektive Komplement einer „Außenkonstatierung“ wird die Projektion über den Rang einer bloßen Annahme hinausgehoben. M. a. W., es muß nach einem von außen beobachtbaren Verhalten gefragt werden, durch welches sich das Hindämmern so weit auszeichnet, daß es mit Hilfe der Beschreibung dieses Verhaltens selber zu definieren wäre. Ein Hinweis auf eine derartige definierende Verhaltensweise ist nun in der ununterbrechbar fortwährenden Konstanz gegeben, unter der das tierische Hindämmern vor sich geht. Denn darin zeigt sich offenbar das Prinzip des kleinsten Kraftaufwandes, von dem das gesamte organische Leben und sohin auch das gesamte organische Dahindämmern durchzogen ist. Gewiß, das Naturgeschehen ist im großen wie im kleinen von einem unendlichen Produktionsüberfluß getragen, also eher von einem Kraftüberschuß als von einer Kraftsparsamkeit, indes, sobald und sooft sich die Entwicklung in einer bestimmten Form, in einer bestimmten Verhaltensweise stabilisiert hat, folgt diese der Linie des geringsten Widerstandes, ja, die Auslebung des Kraftüberschusses in dem solcherart abgesteckten Rahmen ist mit dieser Aufsuchung des geringsten Widerstandes geradezu identisch: Eine einmal eingeschlagene Grundrichtung wird nicht mehr verlassen, und unabhängig von der Variabilität des individuellen Exemplares und seines individuellen Lebens bleibt die Form, bleibt die Verhaltensweise der Gattung ein für allemal festgelegt und zu steter Konstanz vorbereitet. Die Invarianz, die damit aufscheint, ist also nicht nur auf den Habitus der Gattung, sondern auch auf deren Verhaltensweisen bezogen, sie ist eine Art „Haltungsinvarianz“, die allerdings mit der des Habitus in so enger Wechselwirkung steht, daß jede Verfeinerung oder Erweiterung, der sie unterworfen werden mag, den Habitus der Gattung – sofern diese einen solchen Eingriff überhaupt verträgt und nicht darob zugrunde geht – gleichfalls verändert. Die zähe Tendenz zur Haltungsinvarianz, die jedem Organismus innewohnt, hat demnach einerseits dem Prinzip des kleinsten Kraftaufwandes zu folgen, andererseits aber dem Fortbestand der Gattung und der Erhaltung ihres Habitus zu dienen; mag der Widerstand der

Außenweltbedingungen, gegen die der Organismus in seinem Lebenskampf unausgesetzt anzukämpfen hat, ihn auch immer wieder zu Anpassungen seiner Haltungsinvarianz, zu ihrer Verfeinerung und Erweiterung nötigen, er muß jede einzelne dieser Veränderungen dem Widerstand seiner Innenweltbedingungen, dem Widerstand seines Gattungshabitus abringen, und beides zwingt ihn, die Linie des geringsten Widerstandes, und zwar nach beiden Seiten hin, aufzusuchen. Und gerade in der Verhaltensweise des Dahindämmerns kommt dies zum Ausdruck. Das Tier ist nicht bewußtseinsbegabt, der Mensch ist es, aber selbst für ihn, er ebenfalls animalischer Organismus, gehört das Bewußtsein (samt mancher anderen Erkenntnisfunktion) zur Klasse des vermeidbaren übermäßigen Kraftaufwandes, und er ist daher stets bereit, in seinem Dahindämmern eben dieser Vermeidbarkeit Rechnung zu tragen und sich in die tierische Haltungsinvarianz einzureihen, mehr noch, er ist bemüht, dies zu tun, da alles Dahindämmern – sonst wäre es keines – Unterwerfung unter das Prinzip des kleinsten Kraftaufwandes und damit bewußtseinsbefreite Akzeptation von Umweltbedingungen bedeutet. Und dies ist eben auch die „objektive“ Ergänzung zur „subjektiven“ ersten Definition: an und für sich bewußtseinslos, betrachtet das Dahindämmern die Umweltsbedingungen als „Unabänderlichkeit“, oder, kurz, es ist eine „Akzeptierung der Umweltsbedingungen“.

Denn tatsächlich bedarf das Tier zu seinem Daseinskampf keinerlei Ich-Bewußtsein. Und tatsächlich folgt es hierbei dem Prinzip des kleinsten Kraftaufwandes, da es als Naturwesen stets mit seinen gesamten Instinkten die Linie geringsten Widerstandes sucht. Und tatsächlich wird die „Akzeptierung der Umweltbedingungen“, wird deren „Unabänderlichkeit“ hierdurch zum Grundschema des Dämmerungszustandes, in dem der tierische Daseinskampf sich abzuspielen hat. M. a. W., von vorneherein enthoben, seine Ich-Losigkeit zu durchbrechen, bleibt das Tier ohne Ich-Bewußtheit und vermag weder „sich selbst“ noch die Außenwelt artikuliert zu „erkennen“; ohne Ich-Bewußtheit und Ich-Erkenntnis gibt es auch keine Außenwelterkenntnis: Was ihm von innen und außen zufließt, was ihm sinnhaft vorgeschrieben und auferlegt wird, das wird vom Tiere dämmerhaft unartikuliert, kurzum begriffs- und erkenntnislos, also rein „konkret“ hingenommen; inneres und äußeres Sein, ununterschiedlich ineinander verschmolzen, werden einfach konkret „gelebt“, lediglich gelebt, niemals erkannt, und eben darin liegt die Seins-Unabänderbarkeit für das Tier, liegt der Zwang zu ihrer Akzeptierung. Gleichgültig, ob die Umweltbedingungen die Befriedigung der tierischen Triebe fördern oder stören, ob sie für die Lebenserhaltung von Individuum und Gattung günstig oder ungünstig sind, gleichgültig also, ob sie sich als freundlich oder feindlich erweisen, und gleichgültig, ob sie darob ausgenützt oder geflohen oder bekämpft werden, sie bleiben für das Tier unabänderliche Gegebenheiten.

Freilich, jedes organische Lebewesen verändert unaufhörlich seine Umgebung; schon das bloße Atmen tut dies, erst recht also all die Handlungen, die das Tier im Kampf oder auf der Flucht begeht. Die Hinterlassung von „Spuren“ durch

ein funktionales Gehaben und Tun ist aber – und dies muß wegen sonst unvermeidlicher Einwände festgehalten werden – noch keineswegs eine individuell erkenntnismäßige Umweltabänderung, um die allein es sich hier handelt. Selbst so sinnreiche „Zufluchtsstätten“, wie es z. B. Vogelnest, Bienenwabe oder Termitenbau sind, können da nicht als Ausnahmen genommen werden, sondern sind gleichfalls „Spuren“ eines funktionalen Verhaltens: Es ist jenes eindeutige Funktionalverhalten, das der betreffenden Gattung vom ersten Augenblick ihres Entstehens an als Invarianzhaltung und Haltungsinvarianz eigentümlich ist, ihre innere, von der „Natur“ ihr vorgeschriebene Funktionalbedingung, allerdings eine, die ausnehmend sinnfällig sich in der Außenwelt dartut und vom Einzeltier, besonders angesichts seiner ständigen Verschmelzung von innerem und äußerem Sein, ohne weiteres als selbstverständlich und als unabänderlich akzeptiert wird. Nichts wird individuell abgeändert, nichts wird, wie es eben bei einer individuell erkennenden Nichtakzeptierung zu erwarten wäre, auch nur um ein Haar vervollkommnet; perfekt, aber nicht vervollkommnet, zeigt der Termitenbau heute die nämliche Gestalt, in der er vor hunderttausend Jahren zugleich mit der Termiten geschaffen worden war, um unveränderbar, un vervollkommnungsfähig weitere hunderttausend Jahre bis zum Aussterben der Rasse fortzubestehen. Möge die tierische Zufluchtsstätte noch so sinnreich konstruiert erscheinen, niemals wird hieraus ein Rückschluß auf erkenntnismäßige Nichtakzeptierungen zu ziehen sein, ein Rückschluß auf ein begrifflich-erkenntnismäßiges Denken und Handeln des Tieres.

Doch was für die Flucht gilt, das gilt mindestens ebenso sehr für den Kampf. Wer glaubt, aus dem Phänomen des tierischen Kampfes den Erkenntnisfunken des organischen Lebens, den prometheischen Erkenntnisfunken der Menschheit schlagen zu können, sei es, weil er, ganz richtig, den Kampf als eine der spezifischsten Formen, vielleicht sogar die Form an sich für jede Art von Nichtakzeptierung betrachtet und daher, ganz unrichtig, ihn zum Ausgangspunkt der Erkenntnis schlechthin machen will (aus der angeblich notwendigen Erkenntnis des Gegners soll die Ich-Erkenntnis und sohin schließlich das Ich-Bewußtsein erfließen), oder sei es auch nur, weil er beobachtet, daß das Raubtier gemeiniglich eine raschere Intelligenzreaktion als das Flucht- und Sicherungstier besitzt, der fördert hierdurch bloß die Legende von der Raubtiernatur des Menschen, von der Raubtierhaftigkeit der menschlichen Erkenntnis und gelangt letztlich zu der schlicht scheußlichen, banal „realpolitischen“ Anpreisung des Krieges als des Vaters aller Dinge, vergißt jedoch bei alledem, abgesehen von der „Friedlichkeit“, deren sich das Raubtier in Ansehung seiner Gattungsgenossen befleißigt, daß der Mensch – obwohl wirklich im Vollbesitz der Erkenntnis und sämtlicher Erkenntnisfunktionen – sofort in echtste und tierischste Erkenntnislosigkeit fällt, ich-entkleidet, bewußtseinsentkleidet, sobald er in einen rein physischen, also wahrhaft tierischen Kampf gerät, bei dem es auf Tod und Leben, aufs tierische Gurgeldurchbeißen und sonst nichts geht. Nein, bei allen Konstruktionsleistungen des Flucht- und Sicherungstieres, bei aller Schlaueit und Behendigkeit des Raubtieres, sie beide bleiben

ihrem Dahindämmern verhaftet, erkenntnismäßig ohne Erkenntnis an die Akzeptierung der ihnen auferlegten Gegebenheiten und Bedingungen gebunden; der eigentliche Durchbruch aus dem Erkenntnisdunkel schierer Instinkthaftigkeit zum Bewußtseinsbereich ist ihnen nicht vorgezeichnet, ist ihnen nicht Notwendigkeit, ja, wird ihnen – in letzttradikaler, bereits paradoxer Konsequenz – vom Prinzip des kleinsten Kraftaufwandes geradezu verboten.

KURT IHLENFELD

DENNOCH, SEIT GESTERN

Anfang der Einsicht: Es geht zu Ende.
Ein Splitter im Fleisch. Ein Frösteln.
Im Spiegel keine Veränderung, keine.
Auch sonst nichts besonderes, außer
vielleicht ein Verweilen vor Dingen,
die es nicht lohnen. Oder die Bücher
machen den Eindruck einer Tapete,
deren Muster man kaum noch wahrnimmt.
Ähnlich die Hand, die aufgeschlagen
innen die unverwischbare Schrift zeigt,
den Buchstaben, der auf den Tod deutet.
Alles bekannt. Und dennoch, seit gestern:
Ein Splitter im Fleisch. Ein Frösteln.
Anfang der Einsicht: Es geht zu Ende.

VERSTECK

Bereite dich vor. Die Jäger nahen.
In deinem Versteck bist du sicher,
solange die Spinnenschleier
die Lüfte befahren.
Dann aber wird dich
die Angst verraten,
das plötzliche Beben
des gelben Birkenlaubs
morgens
bei völliger Windstille.
Bereite dich vor.
Fälle die Birke.

IM ERWACHEN

Was immer die Augen zuerst ergreifen,
dieses und jenes, neu ist es nicht.
Ein Bild, eine Blume, ein Sonnenstreifen
oder im Kissen das andre Gesicht,

es ist nicht neu und trägt doch die Züge
eben gewordner, geschaffner Welt,
als ob es gerade die Augen aufschlüge
mir ins Gesicht und wie zum Entgelt,

daß ich es wieder zum Leben erweckte
mit diesem ersten erstaunten Blick
und selber in ihm mein Leben entdeckte.
Dann kehrt der Schlummer noch einmal zurück.

ERNST WILHELM ESCHMANN DER PALAST VON CASALE

Die Straße aus dem Innern Siziliens, die nach der Provinzhauptstadt Piazza Armerina und den Ausgrabungen von Casale führt, bringt dem Reisenden ein Erlebnis, das er in dieser Gegend nie gesucht hätte. Eben noch fuhr er zwischen öden, verkarsteten Höhenzügen, unter denen sich stumpfflächige lehmgelbe Talböden dahinziehen. Nun umfängt ihn plötzlich Wald, frischer grüner Wald aus Buchen und Eichen. Er mutet so vertraut an, daß der dazwischen versprengte Eukalyptus noch mehr als der fremde Gast wirkt, der er ja auch ist.

Die Spiele der Sonne in den grünen Höhlungen und Kammern versetzen weit von hier fort. Schonungen für Fichten kommen, dann wieder kahlere Strecken, auf denen die unechten Akazien, die Robinien angepflanzt sind. An sich ist das ein schlimmer Baum, den der Garten- und Forstbesitzer verabscheut, da er mit seiner stacheligen, zähen Kraft alles andere Wachstum verdrängt. Hier dient er als Vorhut, die geopfert werden soll. Sobald die Bäume eine gewisse Höhe erreicht haben, wird die ganze Pflanzung niedergebrannt, und die Wurzeln werden gerodet, um die Grundlage für die eigentliche Wiederaufforstung zu schaffen.

Wie schwer diese es hat, sieht man, wenn der Blick durch die Waldparzellen sich öffnet und auf die noch unangebaute Berglandschaft fällt. Man sieht Hügel nach Hügel, Bergkegel nach Bergkegel, die von konzentrischen Mauerringen aus Feldsteinen umzogen sind. Hier geht es zunächst einmal darum, das Abrutschen der Erde zu verhindern, auf der die jungen Setzlinge ihr wassersammelndes und klimabesserndes Leben führen sollen. Sie tragen es wie einen grünen, zukunftsfrohen Hut. Dann taucht, im Sonnenglanz leuchtend, auf einem Bergkamm Piazza Armerina mit seiner Domkuppel auf, und man ist wieder in dem Sizilien der großen, weiten Ausblicke und schroffen Berglinien, die nur selten nicht von dem stumpfen, rosigen Kegel des Ätna beherrscht werden. Piazza Armerina ist wahrhaft die „Stadt auf dem Berge“, von welcher der Psalmist spricht. Wenn man seine Augen aus dem Tal zu ihr erhebt, hält man es für unwahrscheinlich, zu ihr hinaufzugelangen. Das geschieht dann doch sehr schnell, steile Straßen durch wimmelnde Vorstädte hinauf, die wie der weiß und grau schimmernde Traum eines kubistischen Malers in fast senkrechte Schluchten eingeklebt sind.

Die alte Festungsstadt der Hohenstaufen auf dem Wege zur Südküste brodelte von Leben. Gewisse Talgründe in der Umgebung sind fündig geworden, und das Ölfieber hat Piazza Armerina ergriffen. Die Männer in den erdfarbenen Overalls und die gelbroten Autos der Ölgesellschaften bilden einen beträchtlichen und geachteten Teil des Straßenverkehrs. Möglich, daß die lombardische Bevölkerung Piazza Armerinas, die einst von Kaiser Friedrich II. zur besseren Sicherung des Platzes hierher versetzt wurde und sich noch heute in Sprache und Gehaben von ihrer sizilischen Umgebung unterscheidet, von dieser Aktivität besonders angesprochen wird. Auf Vorrat wurde ein elegantes Hotel erbaut,

das sich bisher allerdings mehr auf die Besucher des unweit der Stadt gelegenen Palastes von Casale stützen muß, als auf Prospektoren und Ingenieure.

Auch in dem Café, in dem wir rasteten, war die Rede nicht von Ausgrabungen, wie noch vor einigen Jahren, sondern von Bohrungen. So beeilten wir uns, zum Palast zu kommen, in beängstigender Vertikale durch noch steilere Straßen wieder hinunter. Die Ruinen des Palastes liegen in einer Senke, die so reich bewachsen, so frisch und grün ist, daß man von einer Fruchtbarkeits-tasche in dem dünnen, blassen Hügelland zwischen Piazza Armerina und dem Meer sprechen könnte. Das ist aber auch alles, was sich für die Lage anführen läßt, die für einen Palast dieser Größe und dieses Anspruchs seltsam eng und gedrückt erscheint. Die Eichen, Zypressen und Pinien, die wie eine dunkel-grüne Flut vom Abhang des Mangone hinunterkommen, müssen im Altertum, als die ganze Gegend bewaldet war, den Palast noch enger eingeschlossen haben.

Das einzig Ausweitende und Beruhigende ist der Blick nach Westen auf einen behäbig dahingestreckten Großbauern- oder Pächterhof, der gegenüber dem wiedererwachten Palast stumm seine Rechte als eigentlicher Besitzer des Tales behauptet und mit seinem schlichten Namen des „Hauses“ ihm heute den Namen gibt. Gewiß, für ein Jagdschloß ist es eine gute Lage. Aber der Palast von Casale, wie er nun nach jenem Bauernhaus und seinen weiter ab liegenden Nachbarn heißt, war eben kein Jagdschloß allein, sondern eine fast unbegreifliche Vereinigung von einem solchen, einem repräsentativen Palast, einem Privaturt und einem Heiligtum, das zwischen die gewöhnlichen Lebensbedürfnisse eingeprengt war. All dies mischt sich beklemmend, wenn man in der Mittagshitze durch die Empfangs- und Thronsäle, die Bäder und Schlafkammern, die Salbräume, die Kammern für die Dienerinnen, die Sklavenunterkünfte und die Wachstuben wandert.

Zudem: Der Palast von Casale ist eine junge Ausgrabung. Es ist ein Unterschied, ob Überreste der Vergangenheit, wie das hier bei Piazza Armerina der Fall ist, erst vor verhältnismäßig wenigen Jahren aus dem Boden, dem Schutt, dem wuchernden Gebüsch herausgeholt wurden, oder ob sie schon viele Generationen lang offenliegen. Im ersten Fall umgibt sie immer noch ein unmittelbarer Hauch gelebten Lebens, der nun allmählich verfliegt. Was aufgedeckt wurde, tritt dann unmittelbarer in die Gegenwart ein. Es wird in deren Kombinationen, Wünsche und Träume einbezogen und bildet einen Teil des Heute. So auch in diesem Schloß des Kaisers Maximian, Zeitgenossen und politischen Gefährten des Diokletian, das weltberühmte Bikini-Mosaik. Es sind Darstellungen von Frauen im zweigeteilten Badeanzug, in Busenband und kurzem Lendenhöschen. Sie spielen Ball, bereiten sich zum Bade vor, veranstalten Wettläufe, werfen den Diskus und erhalten von der Vorsteherin ihrer Übungen den Siegeslorbeer. Diese zehn sporttreibenden und tanzenden Mädchen entsprechen nicht nur im Kostüm dem heutigen Empfinden. Klassisch kann man sie nicht nennen, dazu ist der Ausdruck zu belebt, zu aufgelockert. Der Reiz dieser jungen Mädchen ist auch nicht typenmäßig, sondern persönlich. Man glaubt, wenn man sich nur etwas Mühe gäbe, auf

ihre Namen und Spitznamen kommen zu können. Und wenn der bejahrte Wächter sie aus einem Gartenschlauch anspritzt, um die Farben des Mosaiks zum Aufleuchten zu bringen, wirkt dies unerlaubt neckisch und direkt.

In ihrer fröhlichen Unbefangenheit sind die Bikini-Mädchen das Schönste und Graziöseste, was der Palast von Casale im Prunk seiner Mosaiken zu bieten hat. Dabei verbirgt sich hinter diesen anmutigen Ballspielerinnen und Sportlerinnen kein kleines Rätsel. In der rechten oberen Ecke des Mosaiks ist ein Stückchen weggenommen. Darunter sieht man einen früheren Fußbodenschmuck, der zu dem Palast des Kaisers Maximian gehörte. Das Mosaik der Diskuswerferinnen und Hantelschwingerinnen ist aber erst hundert Jahre später gelegt worden, also zur Zeit der Reichstrennung, als schon fränkische, vandalische und gotische Minister, Heerführer und Kaiserinnen die Leitung des Westens innehatten.

Das Rätsel erweitert sich. Die Mosaiken aus der Zeit Maximians sind spät, gedrunken, barbarisch. Die zeitlich spätere Darstellung der zehn jungen Mädchen scheint demgegenüber einfacher, schlichter, früh. Derartiges findet sich sonst nur an den Rändern der antiken Welt erhalten. In einer Villa in Ostsyrien etwa, an der mesopotamischen Grenze, in der ein hellenisierter Phönizier den Untergang und den Aufstieg von Reichen verträumte, könnte es vom trockenen Wüstensand bewahrt worden sein. Aber wer wohnte hundert Jahre nach Maximian in seinem Palast, wer schuf sich dieses Bild, das dem ganzen sonstigen Gebäude widerspricht, wer ließ sich aus lauter kleinen Farbsteinen diese Bilder jungen Mädchentums zusammensetzen, die gleichweit entfernt sind von der antiken göttlichen Nacktheit wie von der vollständigen Verhüllung der Leiber durch das längst zur Herrschaft gekommene Christentum? Der weströmische Kaiser Honorius und sein gotischer Vormund Stilicho besaßen nicht die Muße und Sicherheit, ihren Regierungssitz auch nur zeitweise in die jagdtierreiche Wildnis Südsiziliens zu verlegen. Vielleicht war es ein hoher Provinzialbeamter oder ein Statthalter von Sizilien selbst, der hier, in diesem abgelegenen Winkel, seine Ideale und Freuden verbarg.

Es gibt aber noch eine andere Möglichkeit. Man hat behauptet, daß es sich bei den Bikini-Mädchen um Zirkus- oder Varietészenen handle. Dafür ist aber das, was sie treiben, zu sportlich, zu wenig schaumäßig. Auch die Selbstbezogenheit, die Selbstversunkenheit, mit der die Mädchen in den knappen Verhüllungen spielen und wettkämpfen, verbietet den Gedanken an Zuschauer, die nicht dazugehören. Doch gab es zwischen dem heutigen Piazza Armerina und der Küste in der Spätantike eine Siedlung „Philosophiana“. Wo sie genau gelegen hat, weiß man allerdings nicht. Auch sonst ist wenig von ihr bekannt; es war eine Kolonie gleichgestimmter Männer und Frauen, die sich aus der Welt zu einem gemeinsamen Leben zurückgezogen hatten. Einige Forscher vermuten, daß Casale der Ort gewesen sei. Dann könnte die Darstellung der zehn jungen Mädchen einfach ein Ausschnitt aus dem Leben der Jugend dieser Gemeinschaft sein, die sich in dem verlassenen Palast eingerichtet hatte, möglicherweise unter Duldung und Mithilfe des Provinzadels und der römischen Beamten.

Im Ruinenfeld des Palastes ist ein Führer nötig. Was eigentlich bedrängt, ist nicht so sehr das Verwickelte und Weitläufige der Anlage, über die ein Beobachtungsturmchen, nicht unähnlich den Bohrtürmen nördlich von Piazza Armerina, einen guten Überblick vermittelt. Den gelehrten Rekonstruktionen vergangener Paläste von Babylon bis Kreta ist oft vorgeworfen worden, sie legten Räumlichkeiten zusammen, die eigentlich nicht zusammen gedacht werden können, wie den Thronsaal und die Schmiedewerkstatt, die Ställe und den Haustempel. Obgleich „moderner“, „zivilisierter“, geordneter als jene älteren Anlagen, widerlegt der Palast von Casale diese Zweifel. Das Ineinander-gewinkelte aller Lebensgebiete zeigt sich hier weniger in einem Nebeneinander von Räumen, als in ihrer Durchflutung mit derselben Existenz, deren Privates ganz öffentlich ist und deren ungeheurer öffentlicher Bezug in die trügerische Intimität eines wiederum riesigen Salons gebannt erscheint.

Nur mit Anstrengung und unterstützt durch einen gelegentlichen neuen Besuch auf dem Aussichtsturm ist es überhaupt möglich, sich ein solches Dasein vorzustellen, bei dem jede, auch manche recht private Funktion, ein öffentlicher Akt war, und das gar keine Zurückgezogenheit besaß. Wo die Vorstellung nicht ausreicht, hat das Wasser, das in kleinen Rinnsalen von den fruchtbaumbestandenen Abhängen über dem Palast herunterkommt, die Führung übernommen. Es sammelt sich, wo früher die Küchen und die breit angelegten, ebenfalls mit Mosaikschmuck versehenen Latrinen waren, und muß umgangen oder auf kleinen, improvisierten Stegen überschritten werden.

Die Mosaiken von Casale sind, mit Ausnahme der einer anderen Zeit und gewiß auch anderen seelischen Zusammenhängen angehörigen Bikini-Mädchen, nicht eigentlich schön. Die meisten von ihnen sind sogar grob, plump, selbst im rein Technischen oft geradezu erbärmlich. Besonders wenn die Verfertiger der Mosaiken graziös und scherzhaft sein wollen, rutschen sie auf die ungeschickteste Weise aus. Ihre tänzelnden Liebesgötter, dicklich und schwerfällig, erregen einen Ärger, der dem Ekel verwandt ist, und auch die Jagd und Zirkus spielenden Kinder sind von einer aufreizend eckigen Ungeschicklichkeit. Nur eine Ausnahme gibt es: die Tiere. So hölzern die Gesten und Bewegungen der Menschen sind, so gepreßt und gedrängt ihre Gesichter, so frei und anmutig spielen in diesem Jagdpalast die Tiere, Jaguare und Antilopen, Tauben und Hirsche, Delphine und Löwen. Da springt ein Panther die Gazelle an, Hunde tänzeln an ihrem Herrn empor, Krähen picken an Weintrauben.

Nicht alle diese Darstellungen stehen auf gleicher Höhe. Vor allem, wenn nicht das Tier im ganzen und womöglich in der Bewegung erfaßt wird, sondern versucht wird, in isolierten Darstellungen des Kopfes seinen Ausdruck, seine Miene einzufangen, gleitet die überladene Absicht aus. Diese Häupter von Löwen, Straußen, Luchsen, die zuviel an tierischer Wildheit und Energie vermitteln wollen, wirken glasig und starr und ebenso komisch, wie die mühsame Schelmerei der Eroten in den Schlafzimmermosaiken oder die Ankleideszenen im Vorraum des Damenbades. Doch im ganzen: Welcher Abstand zwischen diesen lebendigen Tierbildern, dem Glück der in den Meereswellen

dahinziehenden Fische, der Pfauen und Kamele, der Eidechsen und Geier, die auf dem leider nur stückweise erhaltenen Fußboden des kaiserlichen Rats-saales durch den singenden Zauberer Orpheus gebannt werden, und der inneren Bewegungslosigkeit, der krebbsartig wuchernden Schwere der menschlichen Leiber, ob sie nun Götter oder Sterbliche darstellen sollen! Ungeschick, Provinzkunst? Zufälliges Unvermögen eines Hofkünstlers, der sich durch Intrigen seine Aufträge sichert?

Wahrscheinlich ist das nicht. Maximian, der Mitregent des Diokletian, später, während der Viergliederung des Reichs, Kaiser für Italien und Afrika, wird sich für diesen prunkvollen Palast an entlegener Stelle das Beste seiner Zeit gesichert haben. Außerdem war er ein gebildeter Mann. Seine Zeitgenossen nannten ihn sogar spöttisch den „Schulkaiser“, weil er in seinem Herrschaftsbereich von Emden bis Tunis überall Schulen einrichtete. Die Wendung ist grundsätzlicher Art. Die Kunst hat den Menschen aufgegeben. Es ist rührend, zu sehen, wie einzelne Gesten und Gebärden, Haltungen und Bewegungen aus früheren, vollkommenen Werken diesen unglücklichen Künstlern am Anfang des vierten Jahrhunderts zerstreut in den Sinn kommen, um von ihnen ohne Zusammenhang, ohne organischen Grund irgendwo angebracht zu werden.

Das Lebendige wird nur noch im Tier erfaßt, und wenn der Mensch dem Kosmos noch glücklich eingefügt erscheint, so als Bändiger und Freund der Tiere. Das Motiv wird auf den beiden Ebenen abgehandelt, der Freundschaft wie der Bändigung. In der Freundschaft gibt es wiederum verschiedene Stufen. Auf der untersten stehen die häßlichen kleinen Jungen der Mosaiken in den Schlaf- und Privatspeisezimmern, die Hasen und Hechte jagen und fischen. Auf der obersten treiben Orpheus und Arion ihr zauberisches Werk. Orpheus unter seinem Wunderbaum verrichtet, wenn man so will, mehr, da er auch die wilden Tiere heranlockt. Arion erscheint uns dafür näher, indem er allein durch die Macht seiner irdischen Musik, mit der er sonst Edle und Volk von Syrakus und Korinth ergötzte, Delphine herbeilockt, die ihn an Land tragen, und die Meergötter mit ihren Muschelhörnern zu obligater Begleitung.

Es war wohl nicht Zufall, daß die Bodengemälde um Orpheus und Arion sich in den kaiserlichen Rats- und Arbeitssälen finden. Wie die beiden Sänger die zahmen und wilden Geschöpfe des Kosmos, so soll die Weisheit der hier Versammelten die geschwänzten und gehörnten, mauzenden und kreischenden Geister besänftigen, die sich aus allen Teilen des Reiches erhoben. Aber in dem großen Wandelgang, der quer durch die ganze Breite des Palastes gelegt ist, verdichtet sich die Beziehung zum Tier zu einer alles andere ausschließenden Vorliebe. Der Mosaikfries schildert hier das Einfangen wilder Tiere in Afrika und Syrien und ihren Transport, erst mit Karren zum Ufer und dann über das Meer, zu den Zirkusspielen in Rom. Er imponiert durch Masse und interessiert durch die große Anzahl verschiedenartiger Tiere, aber auch durch Einzelszenen von Jagd und Fang bis zu dem Ärger des Expeditionschefs, der die Gerte gegen einen unbotmäßigen Untergebenen erhebt.

Hier machte Maximian an den Tagen, da er nicht jagte, die von den Ärzten vorgeschriebenen tausend Schritte nach Tisch. So brauchte er auch in der

kurzen Muße zwischen den Geschäften nicht die geliebten Vorstellungen von Jagd und Tier zu entbehren. Er konnte auch sich selbst am Boden erblicken, von zwei Schildträgern bewacht, wie er sich Einzelheiten zeigen läßt. Der Kaiser ist in prunkvollem Ornat dargestellt, mit dunkler Ärmeljacke und einer weißen bestickten Tunika, auf dem Kopf die Zylinderkappe der Regenten und hohen Beamten der damaligen Zeit, die sich bis heute in der Kopfbedeckung der griechisch-orthodoxen Geistlichkeit erhalten hat.

Es ist ein sorgenvolles Antlitz, das sich in die bunte Jagd hineinneigt und die konventionell dargestellten Reiter wie die mehr realistisch geschilderten Tierwärter und Fangbeamten beobachtet. Über dem bärtigen Kopf mit der niederen, gefurchten Stirn, der dicklich stumpfen, etwas aufwärts gebogenen Nase und dem starken, wenn auch verdeckten Kinn liegen Müdigkeit und Trauer, die durch eine wohlwollende, etwas resignierte Teilnahme an dem Gezeigten nicht aufgehoben werden.

Auch die Gewandung der vielen anderen Figuren des großen Mosaiks, in den Einzelheiten sorgfältig ausgeführt, bedeckt den Körper völlig. Und das ist gut. Denn wo an anderen Stellen des Palastes das Nackte dargestellt ist, bemerkt man, daß danach kein eigentliches Bedürfnis mehr besteht. Wie die Kunst den Menschen, so hat sie auch seinen Leib aufgegeben. Schmerzlich wird man dessen gewahr, wenn die Künstler des Palastes von Casale nach dem Hohen und Großen greifen, so in ihren Mosaiken vom Sturz der Giganten oder den Taten des Herakles. Denn der Palast des Maximian war auch eine Kapelle des Halbgottes, der, menschlich-göttlicher Abkunft, durch seine Taten und Leiden zum Gott emporstieg.

Doch setzt hier etwas anderes ein. Das gläubige Verlangen, das aus diesen Bildern spricht, ist so stark, daß es die Häßlichkeit, die Schwäche der Darstellung durchbricht und in eine überkünstlerische Ebene rückt, die auf das Unzulängliche der Bilder mildernd und ergänzend zurückwirkt. So in der „Verherrlichung des Herakles“. Es kann wenig Häßlicheres geben als den grotesken, plumpen Leib des Gottgewordenen und seinen breiten Kopf mit der Boxernase, den lang auseinandergezogenen Wulstlippen und dem stacheligen Kranzbart. Der Lorbeer, der das Haupt krönt, wirkt eher verstimmend. Aber läßt man sich nicht abschrecken, verharret man, so erweist sich, daß diese großen, tiefen Augen nicht stur, sondern milde blicken, und man gewahrt den Zug des Mitleids, des Erbarmens, der über dem Munde liegt. Der Kopf des zu seiner Vollendung gekommenen Halbgottes steht in geheimer Entsprechung zu dem Gesicht des Kaisers, der zu ihm betete.

Neben Hermes und Asklepios ist Herakles die göttliche Gestalt, der sich die Menschen der ausgehenden Antike besonders zuwandten. Aber Herakles mit seinen oft grotesken Eigenschaften, seiner Unschönheit, seinen derben Manieren ist dem Menschen am nächsten, eben wegen der Unzulänglichkeiten, der grotesken Züge, die ihm anhaften. Er hat etwas Komisches, was schon in seinem gedrungenen Körper liegt. „An Gestalt kurz, doch an Seele unbeugbar“ wird er genannt. Aber gerade deshalb ist es möglich, in seinen Schicksalen

die Mühen, die Opfer und die Seligkeit des Menschlichen und des Göttlichen verschmolzen zu sehen.

Diese besondere Menschennähe des Herakles zeigt sich bereits in seinem Ursprung. Zeus kommt zu seiner Mutter nicht in außermenschlicher Gestalt, als Schwan, als goldener Regen, als Stier oder gar, wie bei Semele, der Mutter des Dionysos, als verzehrendes Himmelsfeuer. Er zeugt ihn in Menschengestalt. Bedeutsamer noch ist, daß er dazu die Gestalt eines bestimmten Menschen, des Gatten der Alkmene, annimmt. Das Mysterium, das hierin liegt, ist später, mit Ausnahme des einzigen Kleist, als Verwechslungsposse mißverstanden worden, als spitzbübische Rokokogalanterie. Der Gott nutzt seine Allmacht und Überlegenheit aus, um sich ein Schäferstündchen mit einem schönen Menschenkind zu verschaffen. Bei Kleist führt die Ahnung des Dichters aus solcher Verzerrung heraus. Der Gott leidet, weil er wie der Mensch geliebt sein will, und Alkmene ist gerechtfertigt, weil sie, als sie den Gott umfing, den Menschen liebte, wenn auch von Unsicherheiten in der göttlich-unheimlichen Nähe hin und her gerissen. Kleists *Amphitryon* ist ein theologisches Stück, in dem vom Zwiespalt der Seele zwischen der Neigung zum Menschen und der Neigung zu Gott gehandelt wird, und von der Möglichkeit, den Gott, der menschliche Gestalt annimmt, im Menschen zu lieben; aber auch von der Wahrheit, daß in der Umarmung jedes Menschen auch Gott umarmt wird.

Aus dem Mythos von der Herkunft des Herakles spricht das Mysterium in seiner ganzen täglichen, stündlichen Schlichtheit. Kein irdischer Vater ist allein. In jedem Zeugenden zeugt die Gottheit mit. Wenn aber Zeus in Gestalt des Königs von Theben den künftigen Halbgott im Leibe der Alkmene erweckt, so meint das, daß bei besonderen Menschen diese Wirklichkeit auch nach außen durchleuchtet. *Amphitryon* ist dann eben wirklich nur eine Maske, deren sich der Gott bedient.

In einem heiteren Geschehnis gibt Zeus seinem Sohn die Bestätigung, ehe er ihn zu seinen Taten und Leiden auf der Erde allein läßt. Es wird erzählt, daß Herakles, nachdem er die Olympischen Spiele gestiftet hatte, mit einem unbekannten Fremden gerungen habe. Dieser sei nach langem Widerstand besiegt worden, dann aber mit fröhlichem Lachen davongegangen. Der Unbekannte war Zeus, der sich von seinem Sohn überwinden ließ und darin sein göttliches Vergnügen fand. Wünscht doch jeder Vater im geheimen, daß sein Sohn, seine Projektion in die Zeit, stärker werden möge als er selbst.

Die frühe Antike sah Herakles vor allem als den Kulturbringer, der Ungeheuer erschlug, Wildland rodete, Kanäle baute, Sümpfe austrocknete, die Straße von Gibraltar eröffnete und überhaupt das Meer befahrbar machte. Über all diesem liegt etwas von der Morgenfrische des frühen Griechentums, das wie sein Heros nach Westen in unentdeckte Länder und zu merkwürdigen Abenteuern zog. Er ist auch ganz primitiv der Heros der Arbeit, dessen Fest am 1. Mai gefeiert wurde. In der Spätzeit ist das Verhältnis intimer, fordernder. Die Taten des Zeus-Sohnes, früher naiver als Kraftwunder eines Halbgottes angestaunt, werden zu Sinnbildern menschlichen Daseins, menschlicher Be-

drohung, aber auch menschlicher Leistungen und Tapferkeit. Die Hydra, das vielköpfige Ungeheuer, bei dem, je mehr Köpfe man abschlägt, desto mehr nachwachsen, erscheint als der bedrohliche Aspekt des Lebens überhaupt, mit seinen beständig nachwachsenden Ansprüchen und Gefahren. Der nemeische Löwe erscheint als Sinnbild der Gier und des Verlangens, die aus dem Innern des Menschen selbst aufsteigen und von seinem geläuterten Ich in kämpferischer Umarmung erstickt werden müssen. Dann darf er das Überwundene wie ein Kleid nach außen tragen, so wie Herakles die Löwenhaut trug.

Doch am Ende winkt die Verheißung: die goldenen Äpfel der Hesperiden, die fern im Westen am Weltmeer, im Reich des Abends wachsen und deren Genuß ewige Jugend verleiht. Um sie zu erhalten, muß Herakles, ungeheuerlich für einen Menschen, selbst wenn er göttlicher Abstammung ist und ein künftiger Gott sich in ihm vorbereitet, für eine Weile die Last des Himmelsgewölbes tragen. Aber diese Verheißung wird von ihm eher als Versuchung, als Verführung empfunden. Die ewige Jugend auf Erden genügt Herakles nicht. Sein Ziel ist der Himmel. Ehrerbietig legt er die goldenen Äpfel im Tempel seiner großen Feindin, der Göttin Hera, nieder. Durch neue Taten, neue Schuld, neues Leiden erst steigt er, vom Nessusgewand des Kentauren und der Eifersucht der Gattin verzehrt, aus der letzten Läuterung des freiwilligen Scheiterhaufens zum Olymp empor und erhält Hebe, die Göttin der ewigen Jugend, zur Gattin.

Es ist Herakles der Heiland, der werdende Gott, zu dem sich die Menschen der späten Antike wenden, ja an den sie sich geradezu klammern. Die Wangen der Bronzestandbilder des Herakles in den Tempeln sind eingehöhlt von den Küssen der Gläubigen, die in dem Gott auch den älteren Bruder grüßen. Denn Herakles ist eben noch anderes als ein Gott: er ist Gottmensch und damit Vorbild des Menschen, der sich seinem außermenschlichen Ziel zu bewegt, von oben auf die Bahn gesetzt, doch aus eigener Kraft und trotz gelegentlicher Auflehnungen und Verfehlungen in Demut. So ist er den Menschen vertraut; vertraut als Gewähr der Vereinigung mit dem Göttlichen; vertraut aber auch, weil sein Weg dorthin in gekrümmten und verworrenen Linien geht. Herakles kennt auch und betätigt das Mißtrauen und die Auflehnung gegen das Göttliche, die gottgewollt zum Wesen des Menschen gehören. Er dringt in die Unterwelt und läßt das Licht auf die Toten hereinströmen. Dann streitet er gegen den Lichtgott selbst und raubt Apollon seinen Dreifuß, als er in Delphi Weissagungen erhält, die ihm nicht passen. Als Kamerad und Kumpan wird er angesehen, den man immer an seiner Seite wissen möchte. Die als wohltuend und rettend betrachtete Nähe des Herakles wird so real empfunden, daß in den Städten die Grundstückspreise bei seinen Tempeln besonders hoch sind, weil die schutzbringende Nachbarschaft in ihm einbegriffen ist, genauso, wie es später von den Grabstätten der Heiligen berichtet wird.

Die Hitze über der ausgesetzten Senke, in der die Reste des Palastes ausgebreitet liegen, wird unerträglich. Und was an Mauern ausgegraben oder wieder aufgerichtet wurde, bietet nicht den wohltuenden Schatten, den anders-

wo Säulen oder Trümmer spenden. So steigen wir zur Siesta in die Hänge des Mangone. Brütender Atem der Vegetation umfängt uns. Die Feigenbäume und die noch jungen Zitronen stehen so dicht, daß die goldenen Placken des Mittagslichtes wie Eindringlinge in der grünen Dämmerung, wie Einwürfe aus einer fernen und leeren Welt wirken. Schmale Wasserläufe, von sorgfältig gehäufelten Rändern geschützt, befeuchten die lockere Erde und lassen ihren Geruch aufsteigen, der sich mit dem der aufgeplatzten Feigen und dem feinen Duft der zum zweiten Male blühenden Zitronen vermengt.

Im Broden der Fruchtbarkeit neben einem solchen Garten einzuschlafen ist die Gelegenheit, die vielerlei Geschichten und Späße vorbeiziehen zu lassen, mit denen die Legende des Herkules sich umrankt. Derbes mischt sich mit dem Hohen; Herakles, der Heros, ist es auch auf erotischem Gebiet, und so werden in dieser Beziehung erstaunliche Heldentaten von ihm berichtet. Er ist auch jemand, der die Menschen fröhlich beim Wort nimmt, ebenso, wie er sich von ihnen beim Wort nehmen läßt. Schön ist die Sage vom Küster eines seiner Tempel, der sich eines Abends langweilt und den Gott zum Würfelspiel einlädt. Wenn er, der Küster, gewänne, dürfe er sich einen tüchtigen Batzen aus der Tempelkasse nehmen; wenn aber Herakles, so verpflichte er sich, dem Gott ein Abendessen mit einem netten Mädchen zu stellen. Der Einwilligung des Gottes gewiß, würfelt der Küster einmal für ihn, einmal für sich. Herakles gewinnt. So bereitet er als ehrlicher Mann ein Gastmahl vor dem Standbild in der Cella und schließt eine gefällige Schöne mit ein, die am Morgen verrät, die Nacht durchaus nicht mit einer Statue verbracht zu haben.

Bei sinkender Sonne durchwandern wir wieder den Palast, in dem andere Mosaiken Herakles, den Menschen, als Helfer der Götter zeigen, so, wenn er im Auftrag des Zeus die stürzenden Giganten, Gebilde einer weder göttlichen noch menschlichen Zwischenwelt, mit seinen Pfeilen trifft. Die Gestalten sind plump, aber die Darstellung wirkt durch ihre Geschlossenheit und den Zug des Schmerzes in einigen dieser modern, ja bürgerlich anmutenden Gesichter.

Der Herrscher, der hier residierte, hatte vielfache Gründe, sich, sein Haus, das Reich dem Schutz des Herakles zu unterstellen. Äußerlich war dies zunächst gegeben, weil Maximian, obgleich ein Emporkömmling primitivster Abstammung wie sein Freund, Chef und Oberkaiser Diokletian, seine Familie von Herakles herleitete. Darum nannte er sein Leibregiment, von dessen Unterkünften an den Rändern des Palastes noch Reste erhalten sind, die „Herkulische Legion“. Wenn freilich ein Mann wie Maximian vom Herakles abstammen behauptete, so nahm er das ebenso wenig als materielles Faktum, wie seine Untertanen das taten. Es war eine mythisch-mystische Verbindung, der er sich hingab, in den Denkformen seiner Zeit ausgesprochen. Herakles der Retter, der Freund der Menschen, der für eine Weile selbst das Himmelsgewölbe vor dem Einsturz bewahrte, sollte helfen, die Last der Welt mitzutragen, die auf den Schultern dieses Kaisers und seiner Mitherrscher ruhte.

BLICK IN DIE ZEIT

RECHTSCHREIBREFORM – JA ODER NEIN?

Wir veröffentlichen im Folgenden zwei Diskussionsbeiträge über die geltende Rechtschreibung und ihre Reformvorschläge. Im ersten Beitrag spricht ein Befürworter der Reformen, im zweiten ein entschiedener Gegner, ohne daß sich die Parteien einfach mit den Begriffen fortschrittlich und konservativ bezeichnen ließen. Wir wollen die Fülle der Meinungen und Argumente für und wider, die bisher zu diesem Thema, insbesondere soweit es die Frage der Großschreibung betrifft, von Berufenen und Unberufenen vorgebracht wurden, darüber hinaus nicht noch durch eine eigene Stellungnahme vermehren.

Die Redaktion

WOLFGANG PFLEIDERER / KEINE FURCHT VOR REFORMEN

Nehmen wir die Frage der Rechtschreibung nicht zu wichtig? Was ist sie denn anderes als ein technisch-zweckhaftes System der Fixierung von Lautzeichen durch Schriftzeichen? Ein Verfahren, das natürlich nirgends erfunden und von heute auf morgen angewandt wurde, sondern sich immer in einem geschichtlichen Prozeß ausbildete, von dem man vor allem feststellen muß, daß er nie das Gesetz, nach dem er angetreten, streng folgerichtig durchführen konnte. Denn abgesehen von den unvermeidlichen Fehlgriffen, Abwegen, Notlösungen, die es überall gibt, wo man Lebendiges zu rationalisieren unternimmt: Unordnung entsteht in jeder Rechtschreibung schon dadurch, daß die Lautsprache sich entwickelt, während die Schreibung zurückbleibt – daher es denn das Schicksal aller Rechtschreibung ist, daß sie von Zeit zu Zeit einer Reform bedarf, die veraltete und fehlgelaufene Formen korrigiert, grobe Inkonsequenzen und Unarten ausmerzt, kurz die Schreibung den veränderten Bedingungen des Sprechens anpaßt. Daß eine solche Reform immer nur mit Widerstreben aufgenommen, wenn nicht, wie in England, grundsätzlich abgelehnt wird, liegt auf der Hand. In der unendlichen Wiederholung des Lesens und Schreibens prägt sich uns das geltende Schriftbild so tief ein, daß wir, wie mit einer Reflexbewegung, gegen jede Änderung der vertrauten Züge protestieren. Das geht uns allen so. Es ist eine ganz primitive Reaktion, es ist – die Macht des Gewohnten. Das sollte man einsehen und zugeben. Statt dessen sucht man eifrig und mit Verschwendung von viel Geist nach Argumenten, die den status quo rechtfertigen sollen. So hat man in dem Augenblick, da bei uns Vorschläge für eine Reform der Rechtschreibung gemacht wurden, auf einmal entdeckt, daß diese Reform wider den Geist der Sprache sei – als ob die Technik der Rechtschreibung mit dem Sprachdenken, also mit dem Wuchs der Wörter und der syntaktischen Formen, die es hervortreibt, irgend etwas zu tun haben könnte! Die Rechtschreibung hat

keine andere Aufgabe, als die Sprachlaute „recht“ zu schreiben, recht im Sinne einer technischen Konvention, in der sich vielleicht die Mentalität des Volkes spiegeln mag, das sie geschaffen hat, aber doch nicht der Geist seiner Sprache. Oder was hätten die peinlichen ungelösten Probleme unserer Rechtschreibung, was hätte das im ganzen Wortschatz willkürlich verstreute „Dehnungs-h“ oder die drei Schreibungen für den f-Laut (Faß, Vater, Phase) und für das ks (Wechsel, Häcksel, Hexe) oder die unnötige Unterscheidung des ß und ss nach kurzem Vokal (naß, aber Nässe): was hätten sie mit dem Geist unserer Sprache zu tun? Anders steht es mit der Schrift. In ihrer bildlich-ästhetischen Erscheinung – man denke an die hochstilisierten Schriften des Ostens – wird man auch den Geist der Sprache wiederfinden können. Aber Schrift ist nicht Rechtschreibung.

An zwei Stellen berührt sich unsere Rechtschreibung doch ein wenig mit dem Geist der Sprache. Wir denken an die Silbentrennung und die Großschreibung. Daß wir die Silben überhaupt trennen, geschieht aus einem rein praktischen Bedürfnis: wir wollen, im Druck vor allem, gleich lange Zeilen, müssen daher, wo das Wort- und das Zeilenende sich nicht decken, das Wort abbrechen. Wie man das macht, ist strenggenommen gleichgültig: man könnte auf jede Regel verzichten. Wir haben aber eine Regel. Wir trennen nach „Sprechsilben“, nach Silben, wie sie sich auf Grund von Betonung und von Länge und Kürze der Vokale von selbst ergeben. Die Folge ist, daß wir zahllose deutsche Wörter grausam und sinnlos zerschneiden. So trennen wir im Widerspruch mit jeder sprachlichen Logik: *schrei-ben*, *Schrei-ber*, *Schrei-bung* (statt, wie es dem Verhältnis von Stammsilbe und Zweigsilben entspräche, *schreib-en*, *Schreib-er*, *Schreib-ung*) und so: *Sä-bel*, *schwie-rig*, *Kö-ni-gin*, *krie-ge-risch*, *wäh-le-risch*, *Dul-dung*, *Wa-schung*, *Rei-ni-gung*, *Wi-der-legung*, *Wieder-ver-ei-ni-gung*. Dieses eigentlich recht geistlose Verfahren, das wir seit ein paar hundert Jahren praktizieren, bläuen wir unseren Abc-Schützen ein, obgleich es die notwendige Einsicht in den Bau des Wortes beständig untergräbt oder gar nicht aufkommen läßt, und niemand, auch kein Deutschlehrer, hat je daran im geringsten Anstoß genommen. Nun aber, da die Reform versucht, die einmal eingewurzelte Sprechsilbentrennung konsequent durchzuführen und demgemäß Schreibungen wie *hi-nun-ter*, *he-rü-ber*, *hie-rauf* vorschlägt, erhebt man ein großes Wehgeschrei und beruft sich auf den Geist der Sprache, als ob es bei der großen Zahl von „sinnlosen“ Trennungen auf ein paar mehr oder weniger ankäme. – Die Großschreibung, um von ihr zu reden, ist eine deutsche Spezialität. Mit Rechtschreibung im strengen Sinne, d. h. mit der Wiedergabe von Sprechlauten durch Schriftzeichen, hat sie zunächst nichts zu tun. Sie wird „Rechtschreibung“ nur, weil es eine feste Regel für die Großschreibung nicht gibt und nie gegeben hat. Daß man, die Großschreibung zu retten, den Geist der Sprache zitieren würde, konnte man erwarten. Sie sei, sagt man, „von einem bestimmten geschichtlichen Augenblick an ein Wesensmerkmal der deutschen Schriftsprache (?) geworden“ zum Unterschied von anderen europäischen Sprachen, die sich einen rationaleren, übersichtlicheren Satzbau geschaffen haben. Stimmt das geschichtlich? Stimmt es sachlich? Es wird da eine Deutung der Großschreibung angeboten, die sich vertreten ließe, wenn man nachweisen könnte, daß die Großschreibung der Substantive eine grammatische Führung bewirkt, also die Orientierung im Satz und Satzgefüge erleichtert. Aber lassen wir uns denn im Lesen und Schreiben von der Grammatik leiten und nicht vielmehr vom Sprachgefühl? Und selbst wenn dem groß geschriebenen Substantiv so etwas wie eine Führerrolle zukäme: sie würde außer Kraft gesetzt durch die Großschreibung so vieler Substantivierungen in Ausdrücken adverbialen Charakters, die

ihrem geringeren grammatischen Gewicht nach gerade nicht hervorgehoben werden dürften. Und wie ist es mit der geschichtlichen Entstehung der Großschreibung? Sie ist ein Produkt des 17. und 18. Jahrhunderts. Die Epoche des Gottesgnadentums und des Untertanengeistes mit ihren Rangordnungen, Titeln, Orden und Ehrenzeichen wollte auch in der Schrift eine Rangordnung, und so wurde das Substantiv, der grammatischen Bedeutung, die man ihm zuschrieb entsprechend, aus der gemeinen Menge der anderen Wörter durch Großschreibung herausgehoben. Die Unruhe, die durch die gehäufte Anwendung der Majuskel in das Schriftbild eindrang, empfand man nicht als störend: sie kam dem Bewegungsdrang entgegen, der die ganze barocke Welt durchwirkt. Daß die Großschreibung der Substantive die Orientierung im Satz erleichtern solle, hat keiner der führenden Grammatiker der Zeit auch nur angedeutet.

Die Großschreibung ist also zeitlich bedingt und hat mit dem Geist der Sprache nichts zu schaffen. Sie hat sich darum auch nicht halten können: Die Zeit ist allbereits über sie hinweggeschritten. Vergleichen wir die Rechtschreibung in einem Buch aus der Mitte des 19. Jahrhunderts mit der in einem modernen Buch, so finden wir die Zahl der Großschreibungen sehr merkbar reduziert. Bezeichnenderweise trifft die Reduktion gerade die Substantivierungen in adverbialen Ausdrücken, deren Hervorhebung wir oben als störend bezeichnet haben. Wir schreiben heute klein: *So ist es am besten, das beste . . . Die Sache wurde aufs beste, aufs sorgfältigste vorbereitet . . . Er fabriziert im großen, kleinen . . . Lassen wir's beim alten! . . .* Ebenso schreiben wir klein: *im allgemeinen, besonderen, im ganzen, im geheimen, im stillen . . . im beiliegenden . . . des weiteren* usw. Neben vielen adverbialen Ausdrücken solcher Art sind es weiterhin besonders die sog. Pronominaladjektive, die wir klein schreiben: *der eine, der andere, andere, anderes, alle, alles, jeder, keiner, viele, vieles, wenige, manche, manches, einige, einzelne* usw. Diese Neigung zur Kleinschreibung greift unter der Parole „Im Zweifelsfall klein!“ immer weiter um sich – mit der Folge freilich, daß doch immer wieder Zweifel entstehen, die, da es eine feste Regel nicht gibt, nur durch mehr oder weniger willkürliche Dekrete (Duden!) behoben werden können. Oft kommt es zu Differenzierungen des Groß-oder-klein, die zu beachten man vom naiven Schreiber kaum verlangen kann: *der Erste (Primus) in der Klasse, aber: Er war der erste, der das gesehen hat. Du hast recht, aber: Du bist im Recht. Er ist im stande, es zu bestreiten, aber: Er ist gut im Stande. Ich war aufs äußerste erstaunt, aber: Treib's nicht zum Äußersten! Kannst du klavierspielen? aber: Spielst du Klavier?* So hat eine nicht aufzuhaltende Entwicklung zur Kleinschreibung zu der unerwünschten Folge geführt, daß in der Schule, in den Büros, auf den Redaktionen, in den Druckereien die Frage „Klein-oder-groß?“ die Gemüter beschäftigt. Beantworten läßt sie sich generell nur durch Einführung der Kleinschreibung: sie löst alle Zweifel mit einem Schlage.

Nach alledem bleibt zum Problem der Großschreibung nur noch eine Frage übrig, die freilich nicht eigentlich die Schreibung, sondern die Schrift betrifft. Ohne Zweifel eignet der Großschreibung, abgesehen von jeder anderen Bedeutung, die man ihr zuschreibt, ein bildlicher Ausdruckswert. Jede, auch die technisch-zweckhafte Gestaltung unserer Vorstellungen (eine solche ist ja die Orthographie) trägt das Gepräge der Welt, der sie zugehört, sagt etwas aus vom geistigen Habitus ihrer Zeit, hat etwas von dem, was wir „Stil“ nennen. So zeigt die Großschreibung die Züge der Barockzeit, in der sie entstanden ist: die ausgreifende Geste, den Bewegungsdrang und darin Vitalität, Spielfreude, freien Wuchs. Hier ist ohne Zweifel ein alter, wenn auch nicht eben großer Kulturwert, den viele

mehr spüren als deutlich sehen: in der Großschreibung lebt ihnen ein wenig von einer Welt, deren schöpferische Kräfte noch nicht im Kühlschrank der Wissenschaft und Technik zu erstarren beginnen. Die groß geschriebene Schriftzeile, sagt einer, gleiche dem wogenden Gebirge, die klein geschriebene dem perfekten Gartenzaun: da habe man den Geist der neuen Zeit. Warum ihm alles opfern? Wir hätten ja auch alte Barockbauten, die wir zu erhalten trachten. Warum die alte Großschreibung preisgeben?

Das Bedenkliche einer solchen Haltung liegt in einer Gefahr, die überall da virulent wird, wo man neuen Wein in alte Schläuchen füllt. Unsere Großschreibung ist das Gewand einer Sprache, die sich in den vergangenen 200 Jahren ihrem innersten Wesen nach ebenso stark gewandelt hat wie die Welt, die sie darstellt. Wird nicht ein modernes Sprachdenken behindert durch das faltenreiche Gewand der barocken Schreibung, in der es einhergehen muß? Alle primitive Sprachgestaltung hebt an mit der Setzung und punktuellen Reihung von sprachlichen Einzelzeichen und schreitet in notwendiger Entwicklung fort zu ihrer funktionellen Bindung. Das einzelne Wort bekommt dann seinen besonderen Sinn und seine besondere Farbe nicht bloß durch seinen fest geprägten Selbstwert, sondern durch seinen Stellenwert im Sinnzusammenhang: Es taucht unter im Sinnfluß und verbindet sich aufs innigste mit allen anderen Satzelementen zur Gestaltung des Gedankens. Es ist die Kleinschreibung, die diesem modernen Sprachdenken den adäquaten Ausdruck gibt. Die Großschreibung macht das einzelne Wort (und vielfach das wenig bedeutende Wort) zu wichtig, und man darf fragen, ob sie uns nicht hindert, es rasch und sicher ins Ganze des Gedankenstroms einzubeziehen. Sollte es daher kommen, daß das moderne Deutsch bei weitem nicht die funktionelle Rasanz des Englischen gewonnen hat und in dieser Hinsicht auch hinter dem Französischen zurücksteht? Man hat manchmal den Eindruck, daß unseredichtende Literatur der englischen und der französischen Schwester gegenüber zurückgeblieben ist: an was anderem sollte das liegen als an einer Rückständigkeit der Sprache? Es wäre lächerlich, die Großschreibung dafür verantwortlich zu machen. Aber gesund ist es gewiß nicht, eine Schreibung zu konservieren, die, mindestens symbolhaft, auf ein veraltetes Sprachdenken hinweist. „So etwas steht im Widerspruch mit dem lebendigen Tag, in den wir gesetzt sind“ – wie Goethe einmal den Leuten vorhielt, die sich in altzeitlichen oder fremdländischen Zimmereinrichtungen behagen.

Die Ständige Konferenz der Kultusminister und der Bundesminister des Innern haben 1956 einen Arbeitskreis beauftragt, „Empfehlungen zur Reform der Rechtschreibung“ auszu-
arbeiten. Diese Empfehlungen sind am 17. Dezember 1958 den Ministern übergeben und
am 14. Januar 1959 im „Parlament“ veröffentlicht worden. Sie sollen jedoch erst dann als
bindende Richtlinien der Schreibweise gelten, wenn sie auch in Mitteldeutschland, in Öster-
reich und in der Schweiz anerkannt worden sind.

Der Arbeitskreis setzte sich aus Vertretern verschiedener Verbände und aus Privatpersonen
zusammen. Seine Beratungen stützten sich auf einen Entwurf von Prof. Hugo Moser. Dieser
Entwurf ist als erstes Heft einer Schriftenreihe der Duden-Redaktion 1958 veröffentlicht
worden. Moser setzt sich da mit den vorliegenden Theorien zur deutschen Rechtschreibung
auseinander. Den Untersuchungen sind umfangreiche Wortlisten beigegeben. Doch mehr
als auf Statistiken kommt es hier wie überall wohl auf die Gesichtspunkte an, unter welchen
man das „Zahlenmaterial“ betrachtet. Es ist also zu fragen, wo letztlich der begründende
Gesichtspunkt für Schrift und Sprache zu suchen ist. Die Gesichtspunkte also, von denen die
Befürworter einer „gemäßigten Kleinschreibung“ ausgehen (den radikalen Angriff auf die
großen Buchstaben nennen sie „gemäßigt“), stehen hier zur Diskussion. Aus den vielen und
vielfältigen Gesichtspunkten, welche die Dringlichkeit einer Rechtschreibreform glaubhaft
machen sollen, werden hier aber nur jene Hinweise herausgegriffen, die sich auf die
Schule beziehen. Unberücksichtigt bleibt also die behauptete „Stimmung“ für eine Reform.
Unberücksichtigt das „berechtigte Drängen nach Reformen“, die „vielen Meinungserhe-
bungen“ und auch die angeblich allgemeine „Tendenz“ zur Kleinschreibung; unberück-
sichtigt auch die „Erklärung“ der Majuskel aus der „barocken Vorliebe für Großschrei-
bungen“; unberücksichtigt schon gar der schielende Blick auf die Schreibweise anderer
Sprachen.

Solche Argumente fußen letztlich nicht in der Sache selbst, sondern in mehr oder weniger
subtilen Interessen. Sie zählen aber so lange nicht, als nicht geklärt ist, ob die Schrift über-
haupt in den Umkreis von Interessen fällt. Es könnte ja sein, daß auch die Schrift als eine
Erscheinungsweise der Sprache von substanzieller Bedeutung wäre. Und vielleicht ist
darüber hinaus ein Denken in Interessen letztlich abwegig oder zumindest von nur
begrenzter Gültigkeit. Die „Empfehlungen“ begnügen sich aber ohne Diskussion mit
Setzungen.

Wir lassen hier also das „Drängen“, die „Stimmungen“ und „Tendenzen“ außer acht;
denn alles, „was sich auf die äußeren Zwecke der Schrift, ihren Nutzen im Gebrauch für
das Leben und die Verbreitung der Kenntnisse bezieht, übergehe ich gänzlich“ (W. v. Hum-
boldt, Akad.-Ausgabe, Bd. V, S. 108). Man tut den „Empfehlungen“ kein unrecht, wenn man
sie an Humboldts Auffassungen mißt; denn der große Humanist gilt für viele Grammatiker,
auch für Grammatiker, die an den „Empfehlungen“ mitgearbeitet haben, als der Ahnherr
einer neuen Sprachphilosophie. Vergebens sucht man jedoch in den „Empfehlungen“ nach
einer Gesinnung aus dem Geiste Humboldts. Sie nehmen die Buchstaben buchstäblich.
Abgesehen von einem Hinweis auf den Begriff des Substantivs, der unter Grammatikern
umstritten ist und der „nur bedingt als Grundlage für eine verstehbare und sachgemäße
Regelung dienen kann“, begnügen sich die „Empfehlungen“ mit den „äußeren Zwecken

der Schrift“, die Humboldt gänzlich übersehen will. Daß der Substanzbegriff auch für die Rechtschreibung nur bedingt gültig ist, kann zugegeben werden.

Wir sprechen hier also von der Schule. Auch die „Empfehlungen“ wollen und können offenbar nicht auf „die Schule“ als Argument verzichten. Es wird da unter anderem behauptet, daß die Verstöße gegen die Groß- und Kleinschreibung „prozentual an der Spitze“ stünden. Mag sein! Doch wem es heute wirklich und ernsthaft um die Schule geht und wer die Schule nicht nur für bestimmte Zwecke in Anspruch nehmen will (sie also gar nicht meint, wenn er von ihr spricht), läßt sie (wenigstens vorübergehend) aus dem Spiel. Und umgekehrt dürfte es „die Schule“ endlich satt haben, für jedes „brennende Anliegen“ herzuhalten. Sehr viele Lehrer (selbstverständlich nicht alle) sehen bereits grellrot, wenn sie das leidige Wort Reform auch nur hören. Sie bedürfen keiner Belehrung darüber, daß Tradition nicht Stillstand, sondern lebendige Entwicklung („Empfehlungen“) bedeutet. Es geht ihnen auch nicht um die Versteinerung von Gewohnheiten, wie die „Empfehlungen“ vorwegnehmend argumentieren. Lehrer sind nicht von vornherein Reaktionäre. Sie sind auch nicht zu träge oder zu Neuerungen unfähig, wenn sie sich endlich ein wenig der allgemeinen Neuerungs-wut verschließen. Ernsthafte und wirklich bedeutungsvolle Reformen sollte man noch hinausschieben, damit sie nicht durch die hektischen Tendenzen dieser Jahre kompromittiert werden. Pläne, Pläne!

Es liegt einerseits im Wesen des Lehrens, daß es nur das Vorliegende, Gesicherte, Überkommene vermitteln kann. Schulen sind keine Forschungsstätten; als Lehrstätten sind sie ihrer Natur nach konservativ. Darum bleibt die Schule immer und notwendig ein gutes Stück hinter dem sogenannten Stand der jeweiligen Gegenwart zurück. Eine Kritik an diesem Tatbestand rennt offene Türen ein. Andererseits haben die Lehrer mit den ungezählten Neuerungen derartig schlechte Erfahrungen gemacht, daß sie aus Verantwortung vor ihrer Aufgabe schlicht und einfach gegen die täglichen Neuerungspläne skeptisch geworden sind. Natürlich nicht alle.

Was heißt eigentlich „die Schule“? Was wird mit diesem Worte bezeichnet? In schrecklicher Vereinfachung sprechen die „Empfehlungen“ von „der Schule“ und nehmen sie, „die Schule“, in Bausch und Bogen für ihre Bestrebungen in Anspruch. Nun gliedert sich bekanntlich die Schule in drei Grundtypen. Wir haben die Volksschule, die höhere Schule und die Hochschule. Diese Schultypen werden nach sachlichen Gesichtspunkten unterschieden. Man kann also von vornherein erwarten, daß auch die Probleme der Sprache und im besonderen auch die Rechtschreibung in den verschiedenen Schulen eine verschiedene Rolle spielen.

Es heißt in den „Empfehlungen“: „Der Kaufpreis für die Bewahrung der geltenden Regelung ist zu hoch. Es handelt sich nicht nur um die Zeit und Mühe, die die Schule auf die Einprägung und Sicherung dieses Teils der Rechtschreibung verwenden muß und die notwendig anderen, zum Teil wichtigeren Aufgaben entzogen wird.“

Wir fragen zunächst, worin die „zum Teil wichtigeren Aufgaben“ bestehen. Solche Aufgaben setzen die „Empfehlungen“ anscheinend als allgemein bekannt voraus. Unter redlichen Pädagogen aber weiß heute niemand, was wirklich „zum Teil“ wichtiger ist. Wichtiger als eine Rechtschreibreform wäre es wohl für alle Schultypen, endlich zu erfahren, was wirklich wichtig ist, wenn auch nur „zum Teil“. Sollte all das, was von irgendwoher als unwichtig angesehen wird, abgeschafft werden, so wäre mit der Schließung der Schulen auch das Schulproblem und mit ihm auch die Rechtschreibung in der Schule gelöst. Die

„Empfehlungen“ halten die „Einprägung“ der Majuskel für relativ unwichtig. Diese „Einprägung“ ist also immerhin auch relativ wichtig. Doch, was ist wichtig?

Die „Empfehlungen“ sprechen von der „Einprägung und Sicherung dieses Teils der Rechtschreibung“. Dabei wird so getan, als ob es in „der Schule“ schlechtweg um die „Einprägung“ von Regeln ginge. Allerdings geht es überall da, wo das direkte Tun im Vordergrund steht, um Regeln und um „Einprägung“ von Regeln. Und dies nicht nur in der Schule. Selbst heute ist sich ein großer Teil der Volksschullehrer in dem Punkte einig, daß es für sie darauf ankommt, die Kinder so zu unterweisen, daß sie im späteren Leben bestehen können, daß sie also die gängigen Praktiken des Schreibens und Rechnens beherrschen.

Nun spielen zwar die Regeln und deren Einprägung auch in der höheren Schule eine Rolle; doch werden sie im Sinne ihres praktischen Nutzwertes bis zu einem gewissen Grade bereits in der ersten Klasse vorausgesetzt. Darum schreibt der Sextaner auch heute noch ein Diktat, damit er zeigt, wie weit er die Schreibpraxis beherrscht. Im Unterschied zu den Volksschülern werden jedoch die Gymnasiasten im Laufe der Jahre angehalten, auf die Bedingungen, auf die Gründe der Praxis zu reflektieren. Es genügt für sie also schließlich nicht, daß sie „Theater“, „Vieh“ oder „ähnlich“ richtig schreiben, daß sie „Pädagoge“ richtig trennen und zwischen „lesen“ und „Lesen“ unterscheiden können; sondern es ist ihre Sache, einzusehen, warum diese und andere Wörter so und nicht anders im Schriftbild erscheinen; denn nicht eigentlich die Praxis, nicht das unreflexive Tun, sondern das Verstehen vom Grunde her ist die Grundaufgabe des Gymnasiasten.

Wenn also die „Empfehlungen“ lediglich von „Einprägung“ der Regeln sprechen, so argumentieren sie unverkennbar aus der Blickrichtung der Volksschule. An der bedeutenden Aufgabe der Volksschule ist kein Zweifel; aber noch haben wir nicht die Einheitsschule in jedem Sinne. Noch besteht ein sachlicher Unterschied zwischen der Volksschule und der höheren Schule. Während die Praxis das legitime Ziel der Volksschule ist, würde dies Prinzip, auf die Gymnasien übertragen, reine Destruktion bedeuten. Es würde die höhere Schule in ihrem Wesen vernichten. Einheitsschrift in der Einheitsschule, einheitlich „eingepägt“! Wenn die „Empfehlungen“ in diesem Sinne zu verstehen wären, so stünden auch sie im Dienste einer allgemeinen Nivellierung. Ob sie eine Empfehlung ist, kann auch heute noch bezweifelt werden. (Auch aus anderen Gründen ist den „Empfehlungen“ bereits der Vorwurf der Destruktion gemacht worden.)

Nun müßte aber der Rechtschreibung eine Gesetzmäßigkeit zugrunde liegen, damit eine Reflexion im Sinne des Gymnasialunterrichts überhaupt möglich ist. Um eine solche Gesetzmäßigkeit hat sich auch H. Moser bemüht. Er hat sie nicht gefunden. Als nicht „eindeutig“ begründet, werden also von ihm die großen Buchstaben abgelehnt. Überhaupt kann man die Schriftzeichen als lediglich äußere „Merk“-Male auffassen, die für die Natur der Sprache nichts bedeuten.

Es heißt bei Humboldt: „Wer die den Wörtern entsprechenden Zeichen nur mechanisch kennt, besitzt in ihr nichts, als eine Lautschrift“ (112). Doch die „Schrift muß der Sprache antworten“, sagt Leibniz. H. Moser hat nachgewiesen, daß „es in dem weiten Bereich der Substantivierung von Wörtern kein ordnendes Prinzip gibt, mit dessen Hilfe sich eindeutig sagen ließe, was groß oder klein zu schreiben sei“ (Vorwort zu dem 1. Heft der Duden-Beiträge). Uns ist nicht bekannt, daß von irgend jemandem behauptet würde, es gebe ein solch eindeutiges Prinzip. Im Gegenteil! Man kann mit guten Gründen sogar die Auffassung vertreten, daß ein solches Prinzip für die Schrift als für den Spiegel der lebendigen Sprache

den Tod bedeutete. Die Wortstatistiken haben es mit beunruhigender Verbissenheit auf die „Grenzfälle“ abgesehen. Grenzfälle entstehen jedoch immer nur da, wo eine Grenze verabsolutiert wird. Sie sind das Produkt einer unangemessenen Einseitigkeit. Nachdem man so am Maßstab einer verabsolutierten Norm „Grenzfälle“ der Rechtschreibung geschaffen hat, möchte man sie dadurch wieder beheben, daß die Majuskel amtlich verboten wird. Dann träte zweifellos jene „Beruhigung“ ein, von der die „Empfehlungen“ sprechen; aber es wäre ein Frieden, den Kant einen Kirchhofsrieden nennt. Um des lieben Friedens willen erschlägt man den Unruhestifter und begräbt ihn amtlich. Schwerlich werden sich jedoch die dem „vereinfachten“ Schriftbild zugrunde liegenden Komplikationen auf diese Weise beruhigen lassen. Diese Feststellung ist, wie sich noch zeigen wird, für den Sprachunterricht von erheblicher Bedeutung.

Man wird Prof. Moser nicht widersprechen, wenn er das Vorhandensein eines „eindeutigen“ Prinzips bestreitet. Doch nicht einmal Leibniz hat behauptet, daß die Antwort der Schrift auf die Sprache eindeutig und logisch sein müsse. Es hat „nie eine Begriffsschrift gegeben, und kann keine geben, die rein nach Begriffen gebildet wäre“ (Humboldt, S. 112).

Wonach wird sie denn gebildet? Auch nach Begriffen. Gewiß aber nicht nach einem einzigen und eindeutigen, sondern nach mehreren Prinzipien. Dies wird sofort deutlich, wenn man darauf verzichtet, die Schriftzeichen unter ein Einheitsprinzip zu zwingen. Dann zeigt sich, daß der Majuskel bald eine bildhafte Vorstellung, bald Ding- und Substanzbegriffe und nicht zuletzt auch berechnete Respektvorstellungen oder auch ästhetische Bedürfnisse zugrunde liegen. So ist zum Beispiel bei der Schreibweise der Anrede fürwörter (von der Forderung der Deutlichkeit, der Eindeutigkeit abgesehen) auch „barocker“ Respekt wirksam. Und dies bekanntlich keineswegs nur bei uns Deutschen.

Die Großschreibung der substantivierten Infinitive, die in besonderem Maße den Ärger der Reformen erregt, kann sinnvoll aus dem Gerinnen der Prozessualität in Zuständlichkeit erklärt werden. In diesem Sinne ist es etwas anderes, wenn man sagt: „Wir essen“, als wenn man sagt: „Wir sind beim Essen“ (Über dieses Argument bei Th. Baum und R. Eicher). Es ist nicht einzusehen, warum dieser Unterschied in der Sache nicht auch im Schriftbild verdeutlicht werden soll.

Wenn es zutrifft, was auch von Ausländern beobachtet und geäußert wird, daß die deutsche Art in besonderer Weise dem Werden überantwortet ist, so wäre gerade die Stabilisierung des Werdens in die Zuständlichkeit, so wäre die Substantivierung des Verbs und damit die Großschreibung als Zeichen dieses Vorgangs von wesentlicher, typischer und unvergleichlicher Bedeutung. Daß es nach Moser auch hier wieder die „Grenzfälle“ gibt, beweist (nach altem Muster) eben nur die allgemeine Gültigkeit dieses Grundgesetzes. In jedem Falle bedeutet die Majuskel beim substantivierten Verb einen überaus charakteristischen Ansatzpunkt für das Verständnis der deutschen Sprache.

Wir begnügen uns thematisch mit diesen kurzen Hinweisen und behaupten, daß es Aufgabe des Deutschunterrichts in den Gymnasien ist, die Schüler bei der Behandlung der Rechtschreibung in den mittleren und vor allem in den oberen Klassen auf die sinnvollen Zusammenhänge des Schriftbildes mit den skizzierten Grundphänomenen hinzuweisen; denn auf dem Wege über die Schrift wird Sprache und damit „Welt“ verstanden, und aus den Gründen wird umgekehrt die Rechtschreibung erklärt. Daß sie letztlich nicht aus einem einzigen Prinzip „eindeutig“ einzusehen ist, kennzeichnet die Schrift wie das „Leben“, das

nicht einem *modus geometricus* gehorcht. Darum sollte man auch nicht versuchen, einer vieldeutigen Sprachstruktur eine „eindeutige“ Rechtschreibung aufzustülpen.

„Eindeutigkeit“ ist hier wie überall (wie auch in anderen Fächern der Schule) ein abstraktes Phantom. Gerade die „Grenzfälle“, die ärgerlichen, sind es, die überall das „Menschliche“ ausmachen. Nicht die mechanische „Einprägung“ von Normen, die möglichst gedankenlose Rekapitulation von Regeln ist Aufgabe des Gymnasiums; seine Aufgabe ist es, die gegebene Vielfalt des menschlichen Daseins einzusehen, zu verstehen und zu behandeln. Das bedeutet natürlich nicht, daß dem offensichtlichen Unsinn mit übertriebener Toleranz zu begegnen wäre; aber daß die überkommene Rechtschreibung erwiesener Unsinn wäre, behaupten nicht einmal die „Empfehlungen“.

Und wieder ist es Wilhelm von Humboldt, der auf die pädagogische Seite der Rechtschreibung hinweist. Er sagt, daß durch das Verständnis des Alphabets einem „Volke eine ganz neue Einsicht in die Natur der Sprache aufgeht“ (a. a. O. 116). Weit über die „Einprägung“ von Regeln hinaus wird auf solche Weise der verstehende Umgang mit der Schrift zugleich zu einem Zugang für das Verständnis der Sprache. Fast kann es wie ein Programm für den Rechtschreibe-Unterricht angesehen werden, wenn es heißt, daß „die Natur der Sprache in der Tat nicht vollständig eingesehen werden kann, wenn man nicht zugleich ihren Zusammenhang mit der Buchstabenschrift untersucht“ (a. a. O. 108).

Ob nun die kleinen Buchstaben im eigentlichen Sinne dem deutschen Sprachwesen entsprechen und demgemäß die Majuskel das Wesen unserer Sprache entstellt, ist auch durch die Behauptungen der Reformen nicht bewiesen worden. Auf Grund einer Vermutung heißt es in den „Empfehlungen“, das „innere Verhältnis des Menschen zu seiner Muttersprache“ werde durch die großen Buchstaben so „betroffen“, daß sie dem „jungen Menschen, weil er sie nicht begreifen kann, die Freude an der Muttersprache dauerhaft“ verleiden; denn die „Forderung der Großschreibung für bestimmte Wörter ist das Einfallstor der unverständenen Grammatik in das erste Schuljahr“. Steckt in diesem Mißbehagen der „jungen Menschen“ ein legitimer Hinweis auf das Wesen von Sprache und Schrift? Wohl keiner dürfte heute noch behaupten, daß jugendpsychologische Argumente als ausschlaggebende Gesichtspunkte bei Schulfragen mitzusprechen hätten. Warum gerade im Rechtschreibe-Unterricht? Die „Empfehlungen“ nehmen sie unbesehen für sich in Anspruch; sie scheuen sich jedoch nicht, in einem anderen Zusammenhang von ihren Gegnern zu verlangen, nur sachliche Beweisgründe bei der „sachlichen Entscheidung“ anzuführen. Wenn man in allen Fällen bei amtlichen Maßnahmen das Mißbehagen der jungen Leute respektierte, könnte man auch über diesen Punkt der „Empfehlungen“ diskutieren.

Ein „Fernziel“ der Pädagogik soll es also sein, daß demnächst nur noch Eindeutiges eingeprägt wird. Doch soweit sind vorerst selbst die „Empfehlungen“ noch nicht gediehen. Nach wie vor werden auch von ihnen noch Ausnahmen, gewissermaßen „Grenzfälle“, empfohlen. Künftig sollen noch groß geschrieben werden: die „Satzanfänge, die Eigennamen, einschließlich der Namen Gottes, die Anrede für Wörter und gewisse fachsprachliche Abkürzungen“. Ist das nun „eindeutig“, logisch? Ist es nicht eher ein Zeichen rührender Naivität, daß der Name Gottes auch künftig nach der Siniflut der Schreibreform groß geschrieben werden soll? Was wird wohl der liebe Gott von dieser bemerkenswerten Ästimmung halten? Merkwürdig, wie ein sonst so aufgeklärtes Jahrhundert, das auf Logik und Eindeutigkeit pocht, dennoch in gewissen Bereichen bis in das Schriftbild hinein für „Gemütsargumente“ zugänglich bleibt!

Selbstverständlich soll der Name Gottes groß geschrieben werden, und zwar nicht nur aus barocker Vorliebe für große Buchstaben oder weil er bislang so geschrieben wurde, sondern weil der Respekt ein begründetes Verhalten des Menschen ist, heute wie ehemals, so wohl in der alten Schreibweise wie in den „Empfehlungen“ der Reformer. Und wenn die Majuskel unter anderem auch den geschriebenen Ausdruck der Hochachtung bedeutet, dann ist nicht einzusehen, warum nicht auch die bevorzugten Wesen Gottes im Schriftbild respektiert werden. Ist es zu viel der Ehre oder zeugt es von Mangel an Eindeutigkeit, wenn wir auch den „Menschen“ groß schreiben?

Und die großen Satzanfänge? Werden sie nicht den armen Kindern das Vergnügen an der Muttersprache „dauerhaft verleiden“? Denn auch hier ist mit „Einprägung“ wenig getan, müßte man doch zuvor wissen, was ein Satz ist, ehe man sich einprägen kann, daß Satzanfänge groß zu schreiben sind. Viele aber (selbst avantgardistische Reklamefachleute, die mit der Sensation einer ungewöhnlichen „Rechtschreibung“ nicht nur harmlose Gemüter zu bluffen liebten) wissen bis in ihr hohes Alter hinein nicht, was ein Satz ist. Des Elends mit der Muttersprache ist offenbar kein Ende, was – beiläufig – auch die Reformer befürchten; denn sie rechnen bereits mit noch radikaleren Reformen, die demnächst auch die „gemäßigte Reform“ wieder reformieren werden. Natürlich liegt den großen Buchstaben zu Beginn eines Satzes kein grammatisches, sondern ein ästhetisches Prinzip zugrunde, heute wie in alten Zeiten. Auf die liebevolle Ausmalung der Initialen haben die Schreiber seit dem frühen Mittelalter besondere Mühe verwandt. Die Initialen werden, wie es scheint, wenigstens dieses Jahrhundert noch überdauern.

Unterrichten heißt nicht nur einprägen. Unterrichten im eigentlichen Sinne heißt: Tatbestände von ihren Gründen her verständlich machen. Unterrichten heißt auch: keine Zeit und keine Mühe scheuen, um sinnvolle Tatbestände gegen die Trägheit und gegen den gedankenlosen Verschleiß durch das „alltägliche Leben“ und seine „Tendenzen“ zu bewahren. Unterrichten heißt auch: den ständigen und berechtigten Wandel der Verhältnisse verstehen und fördern.

Nach Duden werden gegenwärtig Für- und Zahlwörter klein geschrieben. Also: „jeder“, „keiner“, „alle“, „viele“, „der einzelne“. Man kann sich nun diese Schreibweise einprägen. Wer jedoch auf das Verständnis des Eingepägten bedacht ist, wird sich nach dem Grunde fragen. Nun liegt den großen Buchstaben in sehr vielen Fällen eine Substanzvorstellung zugrunde, wenngleich diese Regel (wie alle Regeln) nicht „total“ gilt. Dann zeigt sich aus der Schreibweise, daß dem einzelnen keine Substantialität mehr zukommt, daß er als eine Zahl unter Zahlen zurückgetreten ist in die große Reihe der nur noch oder immerhin noch Zählbaren. Grammatik und Schreiblehre sprechen in solchen Fällen von „verbläbten Substantiven“. Und der Schüler begreift, wie das Schriftbild von „der einzelne“ dem Tatbestand, dem Selbstverständnis des Menschen von heute, wenigstens dem amtlich beglaubigten Selbstverständnis des Menschen in der Duden-Rechtschreibung entspricht. Der Lehrer, mit solchen Fragen im Unterricht beschäftigt, wird es nun den Schülern, nachdem sie den Tatbestand eingesehen haben, überlassen, ob sie sich der allgemeinen Schreibweise anpassen oder eine eigene Auffassung zum Ausdruck bringen wollen, ob sie „der einzelne“ oder „der Einzelne“ schreiben; denn nicht immer kommt es aufs Amtliche, manchmal kommt es auch auf das selbständige Begreifen an.

Solange noch Unterschiede in den Qualitäten bestehen, solange es also einen Ersten, einen Primus, in der Klasse gibt, solange ist es auch sinnvoll, daß er mit einem großen Buchstaben

charakterisiert wird. Dies ist auch eine Forderung der „Eindeutigkeit“. Wie anders sollte der Leser sonst wissen, ob der Erste, der in gewisser Hinsicht vielleicht der dritte ist, gemeint wird oder aber der erste, der (wie gelegentlich) eben der Letzte ist?

Der gymnasiale Rechtschreibe-Unterricht ist also auf das Verstehen des Eingepägten bedacht; er will aus der Schrift die Sprache und mit ihr „Welt“ verstehen. Daß diese Einsicht nicht auf ein sinnentleertes, perfektioniertes Einheitsmuster stößt, sondern sich gezwungen sieht, verfeinerten Differenzen nachzugehen, liegt wohl in der Natur dessen, was man bislang als Kultur bezeichnet hat. Solange es „die Schule“ noch mit diesem Gebilde zu tun hat, wird sie es ablehnen, sich summarisch in jene Bestrebungen einbeziehen zu lassen, die auf den Abbau der Differenzierungen bedacht sind. Daß kein Schüler, kein Lehrer, daß niemand die Rechtschreibung so beherrscht, wie sie dem jeweiligen Stand der Duden-Vorschriften entspricht, ist natürlich kein Einwand; denn 1. wird nichts von jedem beherrscht, 2. wird auch dann die Rechtschreibung nicht von jedem beherrscht werden, wenn die Majuskel verschwunden ist, und 3. kommt es auch gar nicht darauf an, daß jeder in jedem Falle so schreibt, wie Duden es anordnet.

Denn auch die Phänomene, die durch die Schreibweise bezeichnet werden, sind im ständigen Fluß. Sie sind menschliche Bestände, mit denen sich Sprache und Schrift befassen; das heißt, sie unterliegen dem Wandel. Diesem Wandel haben sich auch Amt und Redaktion anzupassen. Nichts Menschliches ist für die Ewigkeit geschaffen, auch die Rechtschreibung nicht. Und nichts Menschliches ist „eindeutig“, auch dann nicht, wenn wir alle Wörter klein schreiben. Eine Schreibweise zu erklügeln, die dem Wandel enthoben wäre, würde Wesentliches verkennen. Und über diesen Wandel entscheidet nicht die Vorschrift, sondern wer nachdenkt und danach sein Sprechen und Schreiben einrichtet.

Diesem Wandel sollte sich also auch die Rechtschreibung offenhalten. Darum ist es bedenklich, augenblickliche Bedürfnisse oder unterstellte Bedürfnisse durch „amtliche Maßnahmen“ für alle Zeiten zu „versteinern“, um noch einmal die „Empfehlungen“ zu zitieren. Auch sie berufen sich nachdrücklich auf den Wandel und die „Tendenzen“ unserer Zeit. Doch sie würden durch die radikale Amputation der Majuskel den Wandel im Schriftbild ein für allemal unmöglich machen. Ein folgenreicher Vorgriff auf die Zukunft!

Eine medizinaltheologische und literarische Umschau

Seit rund einem Jahrhundert – wenn wir etwa vom systematischen therapeutischen Wirken Sebastian Kneipps an (ab 1855) den Beginn des hier zu schildernden Geschehens datieren – hat sich die Außenseiter-Medizin ein immer größeres Terrain nicht nur der Heilkunst, sondern auch der Anweisung zur Lebenspflege erobert. Es ist aufschlußreich, daß an der Spitze dessen, was man zunächst – freilich in sehr weitem Sinne – „Naturheilkunde“ nannte, vier Pfarrer standen: Der evangelische Pfarrer *Eduard Baltzer* (1814–1887) gründete den „Verein für natürliche Lebensweise“ und organisierte den Vegetarismus zu einer mächtigen Bewegung, womit er zu einem mehr der Vor- als der Fürsorge dienenden Gesundheitslehrer wurde, aus dessen Aktivität die gesamte Lebensreform unserer Zeit und ein beträchtlicher Teil der sogenannten „biologischen Heilkunst“ stammt; der katholische Pfarrer *Sebastian Kneipp* (1821–1897) schuf nicht nur, indem er die Blutbewegung des Kranken kunstgerecht mit Hilfe von Güssen zum Heilsamen hin zu steuern verstand, sein bis heute unübertroffenes System der Wasserheilkunde, sondern war auch – als Kenner und genau zielender Verordner der damals noch recht verachteten Heilpflanzen – durchaus ein arzneilich kurierender Therapeut und überdies, wie es schon der Titel seines bekannten Buches „So sollt ihr leben!“ bekundet, ein Souverän der Hygiene (Hygiene im klassischen Sinne verstanden als Kunst der Gesunderhaltung, während man heute fast immer noch die Techniken der Desinfektion als Hygiene zu bezeichnen und zu lehren pflegt); der evangelische Pfarrer *Emanuel Felke* (1856–1926) brachte in seiner Riesenpraxis – die er stets als Last empfand, aber als eine ihm im wahrsten Sinne des Wortes „aufgegebene“ Last – außer Wasser, Licht und Luft den Lehm zu Ehren und meisterte die Homöopathie und die Augendiagnose zu einer Zeit, als beide Methoden noch, im Gegensatz zu heute, im Rufe kurpfuscherischen Humbugs standen; der katholische Pfarrer *Johann Künzle* endlich (1857–1945), der wie keiner vor und nach ihm die Kräuterheilkunde volkstümlich machte und sich bei der Beratung seiner Kranken des „siderischen Pendels“ bediente, wird heute nach wie vor in der Schweiz als „König der Naturärzte“ gefeiert; in Deutschland hängt sein Foto in manchem ärztlichen Praxisraum. Alle vier, Baltzer, Kneipp, Felke und Künzle, waren als Seelsorger auch vor allem – wenn diese Wortbildung erlaubt ist – Leibsorger, und sie betrachteten es als ihren christlichen Auftrag, das zu sein. Zur Zeit ihres behandlerischen und auch vorsorglich um die Volksgesundheit bemühten Wirkens feindete man sie selbstverständlich – mit dem schulmedizinischen Argument, sie seien nichtapprobierte Ärzte – oft erheblich an. Heute jedoch gibt es nicht nur einen recht repräsentativen Kneipp-Ärztelbund, auch Baltzers, Felkes und Künzles Lehren gehören – unter ausdrücklicher Berufung auf ihre Urheber – ganz zentral zum Erkenntnis- und Erfahrungsgut jener Außenseiter-Medizin, die schon deshalb von weit mehr Ärzten als von Heilpraktikern realisiert wird, weil es wesentlich mehr Ärzte (auch sondermethodischer Praxisprägung) gibt als nichtapprobierte Therapeuten. Der einst so scharf geführte Kampf zwischen Approbierten und Nichtapprobierten hat sich heute im Lager der heilkünstlerischen Grenzüberschreiter weithin zu einer fördersamen Kameradschaft gewandelt, zumal sich die Mehrzahl der mit Außenseiter-Methoden therapierenden Ärzte bewußt

ist, daß sie ihr Können auf dem Wege über das Können Nichtapprobierter erwarb: es sei nur an die Wasserheilkunde, die Chiropraktik, den Baunscheidtismus – der auf kunstgerechte Weise heilsame Hautausschläge hervorruft –, die Behandlung mit Heilerde, das Heilfasten, die Bindegewebs-Massage und die Augendiagnose erinnert. Die Großmeister der Wasserheilkunde, Prießnitz und Kneipp, waren – wie man im Hinblick auf solche Könner zwar mißverständlich, aber beharrlich zu sagen pflegt – Laien. Laie war auch der Entdecker und Lehrmeister der Chiropraktik, der Amerikaner Palmer, dessen Methode bis vor etwa anderthalb Jahrzehnten fast ausschließlich von Nichtapprobierten praktiziert wurde; heute ist sie beinahe schon eine ärztliche Mode-Methode geworden. Über den Baunscheidtismus, eine besonders erfolgreiche Hautreizbehandlung, deren Urheber der Mechaniker Carl Baunscheidt war (1809–1873), erschien 1955 eine eindrucksvolle Monographie des Arztes G. A. Tienes (im Hippokrates-Verlag, Stuttgart). Die Heilerde, die zum äußeren und inneren Gebrauch durch den Buchhändler Adolf Just (1859–1936) in die Heilkunst der Gegenwart eingeführt wurde, hat sich so außerordentlich bewährt, daß auch über sie eine Monographie vorliegt, die – therapeutisch-konkret bis ins Detail – der Arzt E. Meyer publizierte (Stuttgart 1957). Über das Heilfasten liegt eine kaum noch überblickbare Literatur vor, unter deren ärztlichen Verfassern G. Riedlin, O. Buchinger, W. Zabel und E. Heun die bekanntesten sind; aber gerade in der Heilfasten-Literatur wird leider konsequent verschwiegen, daß um die Jahrhundertwende der Realschullehrer Arnold Ehret dem Heilfasten, das man in der abendländischen Medizin jahrhundertlang vergessen hatte, neue Geltung erkämpfte, „ein Mann allein“, während heute – ganz gegen Sinn und Geist dieses uralten Königswegs der Heilkunst – die Luxus-Sanatorien davon lukrativ blühen und gedeihen. Auch die Bindegewebs-Massage wurde, genau wie die durch ungewöhnliche Heilerfolge bewährte Anwendung von Überwärmungsbädern, der offiziellen Medizin – die beide Verfahren sehr zu schätzen weiß – aus den Händen heilkundiger, nichtapprobierter Frauen zugänglich (H. Leube, E. Dicke, M. Schlenz). Mit der Augendiagnose, die der ungarische Heilpraktiker Ignaz v. Péczely inaugurierte – der dann später, um behördlichen Schikanen zu entgehen, pro forma noch die ärztliche Approbation erwarb –, gaben sich bis vor kurzer Zeit nahezu ausschließlich die Heilpraktiker ab. Heute stellen zahlreiche Ärzte ihre Diagnosen – entweder überhaupt oder im Sinne einer wichtigen Hilfsdiagnose – von der Iris des Auges her, alle aber mußten das bei Nichtapprobierten erlernen. Wer die sich von Jahr zu Jahr mehrende ärztliche Zeitschriften- und Buchliteratur sondermethodischer Tendenz aufmerksam verfolgt, kann immer deutlicher bemerken, wie wenig Wert jene Sondermethodiker auf ihre notgedrungen schulmedizinische Ausbildung und Abstempelung legen, ja wie oft und scharf sie gegen deren Geist polemisieren. Das war vor ein, zwei Generationen noch ganz anders. Heute stimmen viele Ärzte den Worten Theodor Fontanes zu: „Alles, was mit Grammatik und Examen zusammenhängt, ist nie das Höhere. Waren die Patriarchen examiniert oder Moses oder Christus? Die Pharisäer waren examiniert! Und da sehen Sie, was dabei herauskommt! – Der Mensch muß klug sein, aber nicht gebildet. Da sich nun aber Bildung, wie Katarrh bei Ostwind, kaum vermeiden läßt, so muß man beständig auf der Hut sein, daß aus der kleinen Affektion nicht die galoppierende Schwindsucht wird.“

Das starke metaphysische Bedürfnis – sowohl der Behandler als auch der Kranken –, das sich, verborgen oder offenkundig, in der immer stärkeren Hinwendung zu therapeutischen Sondermethoden Ausdruck verschafft, führte zu Importen asiatischer Heilmethoden

von wahrhaft gewaltigem Ausmaß. Ist die Medizin ohnehin an theologischer Problematik übervoll, so drängen sich dort, wo sie heute, fast schwärmerisch, die Arme gen Asien ausbreitet, theologische Fragestellungen besonders dringlich auf. Um das ermessen zu können, müssen wir zunächst betrachten, was die vier obengenannten Pfarrer – als Pioniere der Naturheilkunde – unter „Natur“ verstanden. Alsdann gilt es das zu untersuchen, was die Heilkunst Asiens – zumindest die, bei der wir Abendländer Anleihen machen – spezifisch charakterisiert.

Im evangelischen Christentum galt weithin die Natur als Bühne des göttlichen Zornes. Die Region, „wo Metaphysik und Naturgeschichte übereinandergreifen, also da, wo der ernste treue Forscher am liebsten verweilt“ (ein Ausspruch Goethes), ist der evangelischen Theologie zumeist suspekt gewesen. Sehr prägnant kennzeichnet ein bewußter evangelischer Arzt, der Neurologe Armin Müller, in seinem neuesten Buch *„Bios und Christentum“* (Ernst Klett Verlag, Stuttgart 1958) die besonders durch Karl Barth zugespitzte Situation, indem er sagt: „Mit dieser (dialektisch-theologischen; Anm. H.F.) Überzeugung vom Abgrund zwischen Gott und Welt hängt notwendig auf das engste die streng christozentrische und christomonistische Offenbarungslehre zusammen. Nach dieser gestattet das Göttliche nach Art einer Tangente nur punktuellen Berührungspunkt mit dem Rund der Erde. Außer diesem einen Punkt scheinen ihm (Karl Barth; Anm. H.F.) sämtliche Lichter des Jenseitigen im Raume von Natur und Geschichte erloschen zu sein.“ Demgegenüber fordert Armin Müller als theologisches Gebot der Stunde, die Christenheit habe „Ausschau zu halten nach neuen, den *Mysterien der Natur entlehnten Sicherungen*, zumindest aber nach eindrucksvollen Indizien, die in den Herzen der Menschen die *Glaubwürdigkeit der zentralen evangelischen Verkündigung*, des Wortes von der unendlichen Gottesliebe, erneut befestigen und verankern. Alles käme darauf an, die *lebendige Natur als göttliches Schöpfungswerk wirklich zum Sprechen zu bringen* und ihre Bezeugungen des Göttlichen als der Idee des Guten auch wirklich zu verstehen“ (Hervorhebungen von A.M.). Armin Müller macht sich seine Aufgabe nicht leicht: überall, wo er in seinem Buch die Godurchdrungenheit der Natur konkret, klug und vor allem von eigenen Forschungsergebnissen her aufzeigt, bleibt er betonter Protestant, wenn auch in liebenswürdig vorgefragener, aber entschiedener Opposition zu Geistern wie Karl Barth, Rudolf Bultmann und Albert Schweitzer. Er beruft sich u. a. auf Luther, den er im Hinblick auf sein Verhältnis zur Natur als einen Theologen bezeichnet, der „ganz eindeutig Pantheist“ gewesen sei. Von Luther stammt schließlich auch das Wort: „Unser Haus, Hof und Acker, Garten und alles ist voll Bibel, da Gott durch seine Wunderwerke nicht allein predigt, sondern auch an unsere Augen klopft, unsere Sinne rühret und uns gleichsam ins Herz leuchtet, wo wir's haben wollen.“ Bei dieser Grundeinstellung Armin Müllers – einer selbstverständlich exquisit ärztlichen Einstellung! – ist es nicht verwunderlich, daß er sich mit Leidenschaft (und gutem Beweismaterial zur Rechtfertigung dieser Leidenschaft) gegen die Behauptung der „vollen Verderbtheit alles Weltlichen“ wendet. Übereinstimmend mit dem katholischen Philosophen Gabriel Marcel sagt Armin Müller, jene Behauptung „verrate nicht ein Übermaß an Demut, sondern eher Undankbarkeit und einen sakrilegischen Hochmut“. Und gemeinsam mit dem katholischen Philosophen und Physiker Friedrich Dessauer bringt er seine Verwunderung zum Ausdruck, „daß die Christenheit unter all ihren schönen Festen keines hat, das Gott dem Schöpfer, Gesetzgeber, Erhalter der Welt geweiht ist“.

Müller beruft sich hier, den biblischen Boden verlassend, auf Platos Aussage, Gott habe gewollt, „daß das gesamte Bereich des Sichtbaren gut sei und sich ihm nach Möglichkeit verähnliche“ – und ebenso verweist er auf Aristoteles und dessen hochscholastischen Interpreten Thomas von Aquin: „Alles Sein ist in einem *ordo bonorum* auf das *ens perfectissimum et summum bonum* hin gegliedert.“ Diese An- und Einsichten eines zeitgenössischen evangelischen Arztes und Naturforschers zeigen, daß die Auffassungen der beiden evangelischen Bahnbrecher der Naturheilkunst, Eduard Baltzer und Emanuel Felke, Nachfolger gefunden haben, auch wenn sie nicht mit der offiziellen Theologie des Protestantismus übereinstimmen. Eduard Baltzer bekam dieserhalb so erhebliche Schwierigkeiten mit der ihm vorgesetzten kirchlichen Behörde, daß er ab 1847 eine freiprotestantische Gemeinde ins Leben rief, die ihn zu ihrem Pfarrer wählte. Felke hingegen legte 1912, nachdem er bereits jahrzehntelang Seel- und Leibsorger in einem gewesen war, sein Pfarramt mit Zustimmung seiner geistlichen Vorgesetzten nieder, um sich hinfort ausschließlich der Behandlung Kranker zu widmen. Obwohl auch er der Natur als einer gottgewollten und gottdurchwalteten Wirklichkeit vertraute, die mit ihrer Eigenschaft, gleichsam Resonanzboden für die Aussage des ersten Glaubensartikels zu sein, insgeheim bereits die Aussage des zweiten Glaubensartikels mitklingen läßt, war Felke doch so sehr evangelischer Christ, daß er die (homöopathische) Arznei als Vehikel der Gnade, der „*gratia medicinalis*“, immer mehr in den Vordergrund seines therapeutischen Wirkens brachte. Das Gebot, den heilsamen Ordnungen der Natur zu gehorchen, legten Baltzer, Kneipp, Felke und Künzle gleichermaßen ihren Patienten und denen auf, die es vorm Patientenwerden zu bewahren galt: eine Gehorsamsforderung, die freilich nicht unbedingt als Ausdruck einer durch Christus überwundenen Gesetzmoral verstanden werden muß. Indem Felke den Mühseligen und Beladenen zunächst Arznei reichte, realisierte er im Rahmen seiner Naturheilkunst die Worte: „Deine Sünden sind dir vergeben, nun aber gehe hin und sündige hinfort nicht mehr.“ Bei Baltzer kam der naturheilkundliche Impuls primär aus Barmherzigkeit dem Schlachtvieh gegenüber, sekundär erst entwickelte sich daraus das gesundheitlich Bedeutsame. Kneipp und Künzle endlich konnten als katholische Priester – der eine weitgehend, der andere nahezu ausschließlich kräuterkundlich-arzneilich therapierend – ihre Auffassung vom Wesen der Natur mühelos mit der für sie verbindlichen Lehre des Aquinaten in Übereinstimmung bringen, daß diese Natur „in einem *ordo bonorum* auf das *ens perfectissimum et summum bonum* hin gegliedert“ sei, daß sie ein aus einer Hierarchie der Werte gestaltetes Sinngefüge darstelle und sich in einem steten Sog zum Vollkommenen hin befinde. Selbstverständlich kannten unsere vier geistlichen Kronzeugen der Naturheilkunst auch das „Diabolische“ in der Natur – wörtlich übersetzt: die Querschläge des Widersachers –, sonst wäre ihnen ja niemals die Notwendigkeit zum Erlebnis und Auftrag geworden, therapieren zu müssen. Aber sie sahen genau wie Armin Müller diese Querschläge nicht als Charakteristikum der Natur, sondern ganz im Gegenteil als etwas von Gott her Nichtseinsollendes an.

Man muß das, weil es die Rechtfertigung der Naturheilkunst war, ganz klar sehen, denn es gab und gibt bei Geistern geringeren Ranges in der Naturheilkunde eine total andersartige, sehr banale Auffassung vom Wesen der Natur und ihrer Heilkraft. Da wird die Natur als unerbittliche Auslese-Maschinerie bewertet, innerhalb derer man sich – weil der „Kampf ums Dasein“ der große Motor sei – zu „ertüchtigen“ habe. Das Leitbild dieser Naturheilkunde war und bleibt, bis zu Are Waerland hin, der Affe, der angebliche Ahne des Menschen. Alles Posi-

tive und Produktive der Menschwerdung wird unter dem Aspekt der „Verweichlichung“ gesehen, man geht im Grunde so weit, die Menschheit als Ergebnis von Selbstdomestikations- und Zivilisationsschäden einst urwüchsig-gesund gewesener „Schimpansen“ zu betrachten und ihr eine methodische Retour-Verfassung als Heilweg anzupreisen. Wir brauchen uns hier mit diesem Zweig der Naturheilkunde um so weniger zu befassen, als er, ohne es zu ahnen, ein feindlicher Bruder der Fin-de-siècle-Schulmedizin ist, die ja ebenfalls eine theologische Sinngebung ihrer Meinungen und Maßnahmen schon im Ansatz verhinderte. Der Unterschied ist nur der, daß jene (heute auch auf den Universitäten durch Besseres abgelöste) Schulmedizin ehrlich bestrebt – und z. T. auch erfolgreich bestrebt – war, kranke Menschen zu heilen, während die darwinistisch ausgerichtete Riege der Naturheilkundler wirkliche Heilungen Kranker hingegen nie zuwege bringt. Die Naturheilkunst im Sinne ihrer klassischen Meister war – und ist und bleibt – eine medizinalthologisch wohlfundierte oder zumindest „trächtige“ Provinz der Therapie von historisch und theologisch gleichermaßen christlichem Gepräge. Nun sind aus dieser Provinz nachweislich alle medizinischen Außenseiter-Methoden unserer Zeit entweder direkt hervorgegangen oder, Antaeus gleich, durch immer neues Berühren ihres Grundes und Bodens so mächtig erstarkt, daß sich von dort her die Medizin unserer Zeit auf wahrlich unerwartete und zugleich unverkennbare Weise wandelte und weiterhin von Jahr zu Jahr immer markanter wandelt. Wie kommt es, daß dennoch – ungeachtet des christlich-abendländischen Mutterbodens der Naturheilkunst – immer mehr Asiatisches in die ihr verpflichteten Richtungen der Hygiene und Therapie einströmt?

Man könnte sich die Antwort auf diese Frage, die sich einem wachen Beobachter bereits von jedem Neuerscheinungskatalog des Buchhandels her mit zunehmender Dringlichkeit stellt, leicht machen durch den Hinweis darauf, daß ja auch das Christentum asiatischer Herkunft sei.

Indessen: auch das Umgekehrte geschieht, auch Asien hat die abendländische – und speziell die deutsche – Außenseiter-Medizin vernehmlich zu sich hin gerufen. Gandhi, der ein in Indien weitverbreitetes Buch „Wegweiser zur Gesundheit“ publizierte, bekannte sich darin ausdrücklich zu den Lehren der deutschen Heilpraktiker Louis Kuhne und Adolf Just. Die Homöopathie des deutschen Arztes Samuel Hahnemann ist in Indien seit langem geradezu die Heilkunst schlechthin. Es war sehr eindrucksvoll, 1955 in Stuttgart auf dem Internationalen Hahnemann-Jubiläums-Kongreß aus dem Munde eines indischen Arztes zu hören, daß die Millionen indischer Dorfbewohner therapeutisch überhaupt nicht zu betreuen wären, wenn nicht eine große Zahl homöopathisch geschulter Laienbehandler kreuz und quer durch alle Provinzen des Ganges-Landes unermüdlich ihr Werk täte. „Die Sonne von Meißen“ – Hahnemann stammte aus Meißen und das homöopathische Fachblatt Spaniens heißt „El Sol de Meißen“ – leuchtet lebensfördernd vom Himalaya bis zum Golf von Bengalen.

Dem steht gegenüber, daß Yoga-Praktiken oft allervordergründigster Art in allen Ländern Europas Mode geworden sind. Vom Yoga her machte der Psychotherapeut J. H. Schultz sein „Autogenes Training“ weit über ärztliche Kreise hinaus populär. Mit einigem Erstaunen liest man dann allerdings bei J. H. Schultz, daß er bei seiner Psychotherapie das, was die Patienten religiös bewegt, mit betonter Nichtachtung ausklammert. Yoga-Entlehnungen, die das Religiöse – von dem her und zu dem hin der Yoga überhaupt nur denk- und reali-

sierbar ist – bewußt eliminieren: kann das sinnvoll, kann es im tieferen Sinne heilsam sein? Die Frage stellen, heißt sie verneinen. Ähnliches gilt von den asiatischen Importen, die durch C. G. Jung gemacht wurden. An der Spitze steht hier das von Richard Wilhelm ins Deutsche übersetzte chinesische Lebensbuch „Das Geheimnis der goldenen Blüte“, das wegen seines von Jung verfaßten Kommentars mit Recht als die beste Einführung in die heilkundlichen Weis- und Irrtümer der Züricher Psychologenschule gelten kann. Wenn man den arg strapazierten Begriff „Yoga“ auf chinesische Seelen-Heil-Kunde anwenden kann, dann darf das „Geheimnis der goldenen Blüte“ durchaus als ein Yoga-Buch gelten. Es beschäftigt sich u. a. gründlich mit der Atmung, der bevorzugten Methode asiatischer Heil- und Heilslehren. Jung nun, in seinem berühmten Kommentar, spricht wörtlich von den „*seelischen Tatsachen, welche für die Entstehung der Götter verantwortlich waren*“ (Hervorhebung von ihm). Er sagt: „Wären Zerspaltungstendenzen nicht der menschlichen Seele inhärente Eigenschaften, so wären psychische Teilsysteme überhaupt nie abgespalten worden, m. a. W. es hätte nie Geister oder Götter gegeben“ – und in erschreckender Konsequenz gelangt er dann zu dem durchaus ernstgemeinten Satz: „Die Götter sind Krankheiten geworden, und Zeus regiert nicht mehr den Olymp, sondern den Plexus solaris und verursacht Curiosa für die ärztliche Sprechstunde.“ Ohne hier auf Jungs vertrackte Scheinanerkennung des Religiösen näher eingehen zu wollen – er gibt selbst zu, daß er es nicht als Bindung an eine metaphysische Realität, sondern lediglich als eine therapeutische Prothese wertet –, läßt sich grundsätzlich konstatieren: Was C. G. Jung an Importen asiatischer Heilmethoden im Abendland zu investieren unternahm, wurde von ihm zuvor der echten religiösen Substanz beraubt, die zwar eine andere als die christliche ist, aber eben eine durch und durch *religiöse* Substanz, ohne deren Übernahme oder Assimilation alle Heilkunst Asiens in Europa dazu verdammt bleibt, bloße Bio- oder Psycho-technik zu sein. Eine Ausnahme stellt lediglich der (von Jung merkwürdigerweise links liegengelassene) Hinayana-Buddhismus dar, der als areligiöses Selbsterlösungssystem schon insofern keine ärztlichen Ansatz- und Entfaltungsmöglichkeiten bietet, weil sein fundamentales Dogma „Leben ist Leiden“ heißt und er mithin das Erleben und Erkennen des Leid-Charakters alles Lebendigen für den ersten, notwendigen und wünschenswerten Schritt zum Nirvana hin hält. Ein Hinayana-Buddhist, der sich um die Heilung Erkrankter bemühte, wäre – unter dem Aspekt seiner Erlösungslehre – nicht deren Helfer, sondern deren Fortschrittsbremse auf dem Wege zum irreversiblen Selbstmord, auf den als auf das höchste Ziel der Hinayana-Buddhismus hinausläuft. Denn nicht den Tod fürchtet man dort, sondern das (wenn man ungeschickt gestorben ist) unausweichliche neue Geborenwerden. Um es zu vermeiden, hat man in sich jeden Durst nach Leben abzutöten, was durch systematischen Ausbau der postulierten Tatsache, Leben sei nichts als Leiden, welt- und überweltfeindlich vonstatten zu gehen habe. Nun hat sich der Hinayana-Buddhismus rund 500 Jahre nach seiner Begründung durch den Buddha Gautama in den theistisch-rituellen Mahayana-Buddhismus, dann in den magischen Vajrayana-Buddhismus – die beide insbesondere das religiöse Leben Tibets bestimmten – und in den Zen-Buddhismus verwandelt, der für China und Japan bedeutsam wurde. Von jenen drei Abwandlungen her, die mit dem polytheistisch-areligiösen Ursprung nur noch den Namen „Buddhismus“ gemeinsam haben, ist echte Heilkunst nicht nur möglich, sondern wurde und wird auch in sehr eigenständigen, jetzt auch bei uns aktuell werdenden Formen mannigfach realisiert. Welch Mißverständnis der therapeutischen Existenz muß aber dem Irrtum dreier unserer be-

kanntesten homöopathischen Ärzte zugrunde gelegen haben (Paul Dahlke, Karl Stauffer und Edwin Bloß), die auf der Höhe ihres ärztlichen Ruhms radikale Hinayana-Buddhisten wurden, was dann allerdings auch zum Erlöschen ihrer medizinischen Praxis und Potenz führte! Wo man die schaffende Gottheit – oder deren Plural – und den geschaffenen Kosmos als verhängnisvoll und fliehenswert, das Leben im Leibe als Unheil mit der geringen Chance, ihm endgültig entrinnen zu können, auf unheimlich konsequente Weise dargestellt bekommt, da ist für Arztum kein Raum mehr. So schwand denn den drei genannten homöopathischen Heilmeistern ihr abendländischer Auftrag unter den fordernden, aber nicht fördernden Blicken des fremden Prinzen aus Kapilavasthu dahin. Ein anderer bedeutender deutscher Arzt (und sogar Universitäts-Professor der Medizin), Hans Much, war, seinem genialischen Temperament entsprechend, bei seiner Verliebtheit in den Hinayana-Buddhismus viel zu ungeduldig, um von seiner Hamburger Klinik aus den tristen Pfad Schritt um Schritt zurückzulegen, der ihn ins faszinierende Nichtsein lockte: er suchte sich das Nirvana in „fraktionierter Dosis“ zu verschaffen, gelangte dabei aber in die durch Baudelaire sanktionierten und alles andere als hinayana-buddhistischen „paradis artificiels“ – und damit zu einem verfrühten, durchaus europäisch stilisierten Tode. Begegnungen abendländischer Ärzte mit gewissen Heil-Anweisungen asiatischer Herkunft können also in Sterilität oder gar ins Verhängnis führen.

Nichtsdestoweniger ist unleugbar, daß sich eine Anzahl asiatischer Heilmethoden als überraschend fruchtbar auch für uns Europäer erwiesen hat. Das beginnt bei der Atemheilkunst, der der Münchener Arzt Johannes Ludwig Schmitt ein umfangreiches, 1956 erschienenes Meisterwerk widmete („Atemheilkunst“, Hans Georg Müller Verlag, München und Berlin, 619 S., 602 Abb., 64.— DM). Es setzte sich fort über die zen-buddhistische Sitz- und Haltungstherapie des Grafen Karlfried von Dürckheim, über die fernöstliche Pulsdiagnostik und Akupunktur, die in vier modernen deutschen Lehrbüchern und in einer von dem Arzt Gerhard Bachmann herausgegebenen „Deutschen Zeitschrift für Akupunktur“ zugänglich gemacht wird, und endet einstweilen bei der außerordentlichen Beliebtheit der koreanischen Heilpflanze Ginseng als Mittel zur Vitalitätssteigerung übermüdeten und verbrauchter Menschen unseres Kontinents.

(2. Teil folgt)

KRITISCHE BLÄTTER

ZU EINER JUGENDARBEIT RILKES

Liest man eine frühe, eine in vieler Hinsicht noch unreife Arbeit eines nachmals großen Dichters, so ist das, wie wenn man sich über eine Fotografie beugt, die einen Mann, den wir kennen, als Kind oder Jüngling darstellt. So also sah er damals aus, wie fremd, wie anders, und doch: Ja, die Augen, etwas in der Haltung des Kopfes, ein Zug um den Mund – mit einer Mischung aus Verwunderung, Rührung und Scheu betrachtet man das Porträt, tastet sich vom Bekannten zurück zum Anfang, liest im Vergleichen die Jahre und Jahrzehnte ab und was sie gezeitigt haben. Und man fragt sich wohl auch, ob man den jungen Mann und die in ihm noch schlafende große Zukunft erkannt hätte, wenn einem nicht der Name und mit ihm die spätere Entfaltung in der Zeit mitgeliefert worden wäre.

Um zur Sache zu kommen: Ob ein Leser, der die Prosa und Lyrik Rainer Maria Rilkes einigermaßen kennt, ohne Nennung des Namens den Autor der Erzählung „*Ewald Tragy*“ hätte identifizieren können, die vor einigen Monaten in der Insel-Bücherei erschienen ist? Vielleicht, vielleicht auch nicht. Jedenfalls hätte er sie kaum von früher her kennen können; sie ist, wie der Verlag vermerkt, von Rilke selbst nicht veröffentlicht worden. Es gab, vor über dreißig Jahren, nur einmal eine Auflage von 95 Exemplaren, die von der Gesellschaft der Münchner Bücherfreunde an ihre Mitglieder abgegeben wurden; gegen Ende des Krieges, 1944, wurde die Erzählung dann in New York veröffentlicht, die Kunde davon drang damals nicht zu uns herüber.

Die von Rilke selbst nicht betitelte Geschichte soll im Jahre 1898 geschrieben worden sein. Damals war Rilke 22 Jahre alt, einige Gedichtsammlungen, an die er später wohl mit einiger Scham zurückdachte, waren bereits erschienen; die erste Fassung des „*Cornets*“ – ein ausgesprochener Bestseller übrigens, die Million wurde kürzlich erreicht – entstand im Jahre darauf, 1899. Verglichen mit dem „*Cornet*“, mit seiner oft peinlich aufgestellten, manierierten Prosa, die gleichsam ihre eigene Glut an die großen Themen von Krieg, Liebe und Tod hält, wirkt die frühe Erzählung „*Ewald Tragy*“ überraschend genau und konkret. Ein junger Mann, nach dem man nun die Erzählung benannt hat, verläßt sein Vaterhaus – das heute geradezu archaisch anmutende Wort ist hier erlaubt –, um „in die Welt“ zu gehen und ein Dichter zu werden. Geschichte eines Aufbruchs also, der großen Ausfahrt aufs unbekannte Meer des Lebens, der Absage auch an die Enge, ans Spießige der bürgerlichen Welt, wie das, unendlich großartiger, etwa am Ende des „*Jugendbildnisses*“ von Joyce dargestellt wird. Auch an die später von Rilke übersetzte Arbeit Gides „*Die Rückkehr des verlorenen Sohnes*“ muß man denken, wobei vielleicht der Unterschied bemerkenswert ist, daß bei André Gide die Aufbrechenden das Abenteuer des Lebens bestehen wollen, der Held Rilkes hingegen die Dich-

tung sucht, was denn nun doch schon auf das spätere Werk, auf den Künstler-Mythos der Orpheus-Sonette verweist. Immerhin gibt allein schon dieses bedeutende Motiv der Jugendarbeit Rilkes einiges Gewicht, zumal wenn wir uns erinnern – und könnten wir bei der Lektüre davon wirklich absehen? –, daß damit etwas vom Schicksal Rilkes selbst dargestellt wird. Wahrscheinlich ist es so, daß wir uns heute, da Literatur wie ein Metier betrieben wird und angehende Schriftsteller durch termingebundene Rundfunkarbeit schnell in den Stand emsiger Heimarbeiter einrücken, das Abenteuerliche eines solchen Entschlusses, „Dichter“ zu werden, kaum mehr vorstellen, ebensowenig wie die Schauer, die das Wort „Dichter“ damals erweckte. Wie fern, wie verschollen ist das französische Fräulein, das den jugendlichen Helden dieser Geschichte errötend fragt: „Sie sind ein Dichter, bitte?“ Wie blicken wir mit Scham und Rührung auf diesen Ewald Tragy, wenn er später, in München, bebend und wie ein kostbares Geschenk einem anderen seine „blassen“ Verse bringt: „Das Teuerste und Heimlichste, was ich besitze . . .“ Dichter sein als Schicksal: Diese Jugendarbeit Rilkes läßt uns ein wenig teilnehmen an den Voraussetzungen und der Genese solchen Geschicks, wir spüren das „Klima“, in dem es sich formt, schauen voraus auf die großen Deutungen und die großen Worte, die später Rilke dafür gefunden hat, auf das Wort vom „Sündenfall“, von der unabsehbaren Aufgabe und Forderung der Kunst, die größer sei als jeder von uns, ahnen hier schon etwas von dem „Apparat“, dem kunstvollen und kostbaren Arrangement, dessen die dichterische Existenz Rilkes später bedurfte.

Und wie leicht ist es, heute über all das zu lächeln! Zu lächeln auch über den aristokratischen Tick, dem wir auch im „Ewald Tragy“ schon begegnen. Der Vater des Helden, zwar nur (nicht näher definierter) Inspektor, „sieht sehr aristokratisch aus“, ist ein Herr „von“, und dies Adelsprädikat grassiert auch in der Verwandtschaft. „Des alten lange adligen Geschlechtes / Feststehendes im Augenbogenbau“, so beschreibt der Dichter in dem „Selbstbildnis aus dem Jahre 1906“ sich dann selber, damit die Legende adligen Geschlechts fortsetzend, die er nicht missen mochte. Aber waren sie nicht beinahe notwendig, diese Entschädigungen, diese Stilisierungen, da von Anfang an auf so vieles zu verzichten war? Schon heißt es hier, bei der Beschreibung des Lebensgefühls des jungen Dichters: „Es ist immer dasselbe. Als ob ihm etwas fehlte zum Leben, irgendein wichtiges Organ, ohne welches man eben nicht vorwärts kommt.“ Aber sichtbar wird auch in dieser frühen Erzählung schon etwas von dem einsetzenden Prozeß, der erstaunlichen Umwandlung dieses Mangels in Reichtum (nicht des Lebens wohl, wenn eine solche Unterscheidung erlaubt ist, sondern der Kunst): Eine eigentümliche Inständigkeit des Erlebens von Dingen, Gefühlen, Zuständlichkeiten, ein schweigendes Insistieren auf dem Eigenen schon da, wo dieses Eigene noch so gut wie völlig verborgen ist oder sich, wie auch später oft, nur als präziöser Umgang des Dichters mit sich selbst äußert. „Er wartet bis die Lampe verlischt; das ist etwa um halb zwei. Da brennt er die Kerze an und sieht geduldig zu, bis sie, ganz im Leuchter, schmilzt.“ Gesehen wird auch schon der Umgang mit Menschen als Gefahr,

als Ablenkung vom Eigentlichen, das nur in der Einsamkeit zu leisten ist. So heißt es, ironisch, von den diskutierfreudigen Münchner Halbkünstlern, mit denen der junge Ewald eine Zeitlang verkehrt: „... Es ist ein immerwährendes Mitgehen, und der eigene Wille hat nichts zu tun. Eine einzige wirkliche Gefahr besteht noch: das Alleinsein – und davor weiß jeder den andern zu behüten.“ (In einem Brief des späten Rilke lesen wir dann das Wort überströmender Dankbarkeit: daß ich allein sein durfte in so vielen Ländern . . .)

Merkwürdig, fast bestürzend ist es zu sehen, wie in dieser Jugendarbeit auch schon eine Haltung sich ankündigt, welche die Rilke-Interpreten mit ihrem oft so schwer erträglichen Jargon etwa mit „Fehlen einer personalen Du-Beziehung“ charakterisieren. Am Ende der Erzählung schreibt Ewald Tragy seiner Mutter, einer nervösen, in der Welt herumreisenden Dame, mit der ihn wenig zu verbinden scheint, einen Brief, in der der Vereinsamte um Liebe wirbt. Aber unterm Schreiben weitet sich das „Liebesobjekt“ aus, das Gefühl übergreift den Adressaten und ist am Ende an niemanden mehr gerichtet: „Diese Worte gehen niemandem mehr entgegen, mit ausgebreiteten Armen stürmen sie in die Sonne hinein. – Und so ist es gar nicht erstaunlich, wenn Tragy zum Schluß erkennt, daß es niemanden gibt, dem er diesen Brief schicken kann, und daß niemand ihn verstünde . . .“ In dem einige Jahre später veröffentlichten Gedichtband „Buch der Bilder“ wird dieses Motiv der Vereitelung in dem Gedicht „Von den Mädchen“ wieder aufgegriffen, in den mit Gefühl schwer befrachteten Versen: „Keine darf sich je dem Dichter schenken, / wenn sein Auge auch um Frauen bat.“ Es begegnet uns wieder, nun als große Figur des eigenen Schicksals, in der siebenten Duineser Elegie, wo noch einmal der Gedanke an „Werbung“ abgewiesen wird: „Glaub *nicht*, daß ich werbe. / Engel, und würb ich dich auch! Du kommst nicht. Denn mein / Anruf ist immer voll Hinweg . . .“

Unnötig fast zu sagen, daß „Ewald Tragy“, rein für sich betrachtet, gewiß eine in mancher Hinsicht unreife Arbeit ist, mit nur partiellen Genauigkeiten und Treffern. Zu sehr ist der Dichter mit dem Dichter-Helden identisch, als daß die anderen Personen der Erzählung eigenständiges Leben gewinnen könnten. Rilke hält sie in ironischer Distanz, er karikiert – ein Weg, den er hier zu erproben scheint und der später nicht mehr verfolgt wurde. Auch Sentimentalitäten, denen sich der frühe Rilke noch kaum entringen konnte, berühren peinlich oder komisch. Die eigene Mitgift und die der Zeit, in der er aufwuchs, all das stellte Aufgaben, deren spätere Meisterung, liest man die oft „unsäglich“ Jugendgedichte, kaum zu erhoffen war: „So sehr ist überall das Ungemäße / und häuft sich an und stürzt sich uns entgegen.“ Aber trotz der offenkundigen Schwächen dieser frühen Prosa-Arbeit: Etwas rührt uns an, und wir glauben nicht, daß dies nur von dem Namen bewirkt wird, den wir über dieser Erzählung lesen – eine, wir sagten es schon, eigentümliche Inständigkeit, ein unzulängliches und doch merkwürdig intensives Sich-Sammeln, so etwas wie ein erster Augenaufschlag einer großen dichterischen Existenz. Und zuletzt: Wäre es nicht ein wenig banausisch oder auch abstrakt, wollten wir bei der Lektüre dieser Jugendarbeit unser „Wissen“ ganz zu ver-

bannen suchen? Eine vielleicht etwas dilettantische frühe Arbeit Rilkes liest man eben anders als die frühe Arbeit eines Autors, der zeitlebens Dilettant geblieben ist. Und wahrscheinlich ist sie, trotz äußerer Ähnlichkeit, auch von anderer Art, auch wenn wir dieses Anderssein, das im wesentlichen den Charakter des „Versprechens“ hat, mit literarischen Kategorien kaum fassen können.

R. H.

ZWEI ANTHOLOGIEN

Französische Gedichte. Zweisprachen-Ausgabe. Herausgegeben von Fritz Schalk. *Sammlung Dieterich, Band 184. XXXVIII u. 442 Seiten. 13.80 DM.*

Italienische Gedichte. Zweisprachen-Ausgabe. Herausgegeben von Horst Rüdiger. *Sammlung Dieterich, Band 229. XLVI u. 480 Seiten. 14.80 DM. Beide im Carl Schünemann Verlag, Bremen 1958.*

Die Sammlung Dieterich gilt als eine für die Lyrik aufgeschlossene Unternehmung. Ihre Anthologien deutscher und außerdeutscher Gedichte wird der Freund der Poesie nicht missen wollen. Seit Jahren begleiten sie ihn, geben Anregungen, indem sie bei der Zusammenstellung solcher spezieller Bände eine „Mischung“ bevorzugen, die sowohl den Liebhaber wie den Fachmann anspricht. Es liegt auf der Hand, daß so etwas nicht leicht zu erreichen ist und die Gefahr nicht gering ist, daß am Ende aus einer derartigen Anthologie ein Wechselbalg wird, der beide Seiten unbefriedigt läßt. Kompromisse sind nun einmal heikel, wiewohl sie – gerade bei solchen Lyriksammlungen – immer wieder versucht werden sollten und versucht werden.

Die Zweisprachen-Ausgaben der Sammlung Dieterich sind jeweils von Kennern der Materie ausgewählt, von Männern, die philologische Genauigkeit mit jener Liebhabergesinnung zu verbinden wissen, die beim Zustandekommen der Blütenlesen von Wichtigkeit sind. Fritz Schalk konnte mit seinen „*Französischen Gedichten aus sechs Jahrhunderten*“ nicht damit rechnen, unbe-

dingt Neues zu bringen. Französische Poesie ist bei uns – relativ – bekannt. Es hat nicht an Einzelausgaben älterer und neuerer Autoren gefehlt, und es fehlte nicht an Querschnitten, wie sie eine Anthologie legt. Schalks Wagnis liegt darin, daß er mit der immensen Aufgabe, in einiger Breite Verse aus der Zeit Villons bis hin zu Breton und Aragon zu bieten, lediglich vier Übersetzer betraute. Er griff auf keine früheren Übertragungen zurück. Er wird dafür seine Gründe gehabt haben. Aber er hätte sich sagen müssen, daß die Anstrengung, die er seinen vier Mitarbeitern zumutete, über ihre Kräfte ging. Gegen die Qualität der einzelnen Übersetzer ist nichts zu sagen, wenigstens nicht im allgemeinen. Friedhelm Kemp ist vielleicht überhaupt der beste Übersetzer aus dem Französischen, den wir im Augenblick bei uns haben. Und Duschán Derndarsky, Claire Goll und Karl Maurer haben es nicht an Bemühungen fehlen lassen, sich in die verschiedenen Texte einzufühlen. Aber der Bogen, den sie zu schlagen hatten, war zu groß. Man kann nicht mit gleichem Gelingen einen Dichter der Pleiade oder Verlaine oder Eluard ins Deutsche übertragen, wenigstens nicht, wenn solche Versuche – wie hier – mit einiger Systematik versucht werden. Dabei findet man im Bande zu jedem Zeitalter und unter vielen Autoren immer wieder hinreißend schöne Übersetzungen. Allen voran ist die Übersetzungskunst Friedhelm Kemps rühmendenswert. Er hat schon vor einem Dutzend Jahren bei uns eine Erscheinung wie Maurice Scève bekannt zu machen versucht, diesen wahrscheinlich bedeutendsten französischen Renaissance-Dichter. Erfreulicherweise ist Scève in Schalks Anthologie der Platz eingeräumt, den er verdient.

Ich nenne das nur als Beispiel für das, was im Buche vorzüglich plazierte wurde und dementsprechend zu werten ist.

Anthologien haben das Schicksal, daß sie zum Mäkeln herauszufordern scheinen. Es gibt keine auch nur annähernd „ideale“ Sammlung (glücklicherweise!). Schalk nimmt sich mit einer gewissen Betonung der älteren französischen Lyrik an. Das ist sein gutes Recht. Zudem haben die Franzosen wieder und wieder die erstaunlichsten Talente aufzuweisen, Begabungen, deren Individualität schon an wenigen Beispielen erkennbar ist. So wird man – beinahe – nichts bis zur Zeit Chéniers vermissen, was hinein gehört hätte. (Ausnahmen: Es ist fast unverzeihlich, ein so herrliches Gedicht wie das des unter der Regierung Franz I. lebenden Charles Fontaine an seinen Sohn nicht aufzunehmen. Oder: Warum wurde eines der kennzeichnendsten Stücke Voltaires, für dessen Verskunst man sich sonst gern einsetzt, fortgelassen: das Gedicht an Frau von Chatelet?) Das neunzehnte Jahrhundert bereitet einer Auswahl wohl mit gewisser Zwangsläufigkeit Schwierigkeiten. Corbière und Laforgue fehlen, die schließlich, auch ohne Eliots Werbung für beide, wichtig genug sind. Vielleicht hätte Gautier, sicherlich Marceline Desbordes-Valmore mit einem Beitrag aufgenommen sein sollen. Andererseits ist es einleuchtend, unter den *di minores* eine Erscheinung wie Albert Samain zu finden (dessen Poesie auf Jammes so großen Eindruck machte). Unter den Modernen wurde Apollinaire zu wenig, Supervielle und Jouve zu sehr berücksichtigt. Eine spätere Auflage hätte die Verpflichtung, Michaux aufzunehmen, auch Reverdy.

Horst Rüdiger verfuhr in seiner Sammlung italienischer Gedichte, die von Franz von Assisi bis etwa Quasimodo reicht, geschickter. Einmal nahm er Stücke aus der Fülle älterer Übersetzungen in seine Auswahl auf, steuerte selber mit Zurückhaltung sehr Erfreuliches bei. Das gab dem Ganzen etwas mehr Füllhorn-Charakter, was vielleicht erforderlich ist, um keine Monotonien auf-

kommen zu lassen (wie das streckenweise bei Schalk geschieht). Wie übrigens auch Fritz Schalk hat Horst Rüdiger ein glänzend informierendes, wenn auch (etwa gegenüber dem italienischen Manierismus) vorsichtig-konservatives Vorwort geschrieben. Man merkt – trotz der großen Übersetzerzahl – dem Rüdigerschen Buche die Vorlieben des Herausgebers deutlicher an als das bei den „Französischen Gedichten“ der Fall ist. Sehr reizvoll ist die Gegenüberstellung der verschiedenen deutschen Übersetzungen eines italienischen Textes (etwa bei Dante).

Wenn man in dieser Anthologie – zum Beispiel anlässlich Petrarca – einen Übersetzer schmerzlich vermißt, so ist dies Benno Geiger. Unverständlich, warum er nicht zu Worte gekommen ist! – Ich deutete schon die Distanz gegenüber Giambattista Marino und seinesgleichen an. Vielleicht ist sie zu begreifen, weil im Augenblick das internationale Manierismus-Gespräch gewisse modische Formen angenommen hat, die hier gar nicht erst aufkommen sollten. Andererseits ist zu bedenken, daß der Einfluß Marinos zu seiner Zeit in der Tat gewaltig und – fruchtbringend war und daß immerhin, aus unserer heutigen Lyrik-Situation heraus, eine stärkere Beschäftigung mit ihm wie auch mit Góngora (was ja nicht erst seit gestern und in Spanien nun schon jahrzehntelang geschieht!) begreiflich und – es ist nicht zu leugnen – faszinierend ist. Zaghafter noch als bei Schalk werden von Rüdiger die Dichter unseres Jahrhunderts in Italien vorgestellt. Natürlich trifft man auf Ungaretti, auf Eugenio Montale, auf Salvatore Quasimodo, auf Antonia Pozzi, auf Manfredi. Aber reichen sie aus? Fragen, die schwer zu beantworten sind, weil seltsamerweise die neue italienische Lyrik bei uns weniger sichtbar geworden ist als die neue spanische! – Hervorragend an dieser, nun schon in mehreren Auflagen herausgekommenen Sammlung ist der im Anhang zu findende gründliche, gelehrte Kommentar. Er ist eine Fundgrube für vieles Entlegene. Überhaupt sind die „Italienischen Gedichte“ ein gewissenhaft „komponiertes“ Buch, in

dem der Kenntnisreichtum des Herausgebers (ein seltenes Ereignis!) es auf die überlegenste Weise verstanden hat, sich unauffällig zu machen. Das gibt dem Buche viel wohlthuende Distinktion.

Darmstadt

Karl Krolow

AUFLEUCHTENDE METAPHERN

Ramón Gomez de la Serna: *Greguerias*. Limes Verlag, Wiesbaden 1958. 120 Seiten. 8,50 DM

An einem Junitag des Jahres 1910, erfahren wir, entdeckte Gomez de la Serna, ein spanischer Dichter, heute in Argentinien lebend, die „Gregueria“. Eine bis dahin latente Ausdrucksform der Literatur, namentlich jedoch der spanischen Dichtung, wurde von ihm inauguriert. Das Wort Gregueria hat eine Reihe von Bedeutungen, die vom Einfall bis zum Gequiek der Ferkel reicht. Keine Definition trifft den Nagel wirklich auf den Kopf, denn die Gregueria entzieht sich ihrem Wesen nach jeglicher Fixierung. Sie besteht im Widerspruch, in der Umkehrung aller überkommenen Zusammenhänge. Sie atomisiert die Sprache in kleinste Teile, wodurch überraschende Energien frei werden; unter der Auflösung ordnen sich die Elemente in dauernder Dynamik zu neuen Bezügen. Charakteristisch für die Gregueria scheint mir ihre Unwiderlegbarkeit zu sein; sie lebt vom Bild, seiner Authentizität. Während der Aphorismus innerhalb der jeweils gesteckten Grenzen der Logik bleibt, weiß man bei der Gregueria niemals, zu welchem Schluß sie führt: Sie schlägt eine metaphorische Volte und landet dort, wo man es nicht vermutet. Sie vollzieht eine alogische Mutation. Überall, wo die Phänomenologie des Irrealen untersucht wird, bedient man sich der Gregueria. Shakespeare und Calderon haben sie gekannt, Lichtenberg wendet sie in seinen „Ausdrücken und Vergleichen“ an: „Der Esel kommt mir vor wie ein Pferd ins Holländische übersetzt.“ Das ist eine klassische Gregueria.

Freilich, nicht immer überzeugen die Greguerias des Gomez de la Serna; wie beispielsweise in diesem Satz: „Korsetts erröten vor Scham, daher ihr Rosa“, oder „die Guillotine ist der von der Französischen Revolution erfundene Rasierapparat“. In beiden Fällen wird an das Objekt eine billige Assoziation geknüpft, die es weder aufwiegt noch ihm etwas Gleichwertiges entgegenzustellen vermag. Doch gibt es auch geglückte Greguerias, und diese sind in der Überzahl: „In jener Nacht war der Mond wie die Tonsur des Nachtbischofs“: das ist eine präzise Identifikationsmetapher, da fällt Bild und Gegenbild zusammen. Man könnte viele Beispiele dieser Art anführen, in denen der pointierte Vergleich variiert oder potenziert wird.

Ramón hält sich an seine Sinne, und sein oberstes Erkenntnisorgan ist das Auge: er sieht in Rösselsprüngen. Er stellt sein Sensorium in den Dienst eines universellen Verknüpfungsprozesses, der unermüdlich Affinitäten aufspürt und sie in den Momentaufnahmen seiner Greguerias festhält. Die landläufigen Verbindungslinien der Zusammenhänge sind ihm zu grob und vereinfachend, er ordnet noch die entlegensten Entfernungspunkte einander zu, latente Bezüge des Weltganzen aufdeckend. Die Greguerias sind Mosaiksteine, Splitter, Bausteine eines metaphorischen Kosmos, die Ramón zusammenträgt: er macht uns somit die Materialien eines Gebäudes sichtbar, das seit jeher besteht. Um eine verborgene Bild- und Sinnfigur zu entdecken, mischt er die Bruchstücke wie Karten, setzt sie überraschend zusammen oder fächert sie auf. Schließlich wird, wenn man dieses Intarsienspiel richtig kennt, alles mit allem vertauschbar, die Fragmente leben von der Mimesis und haben wie die Farben des Spektrums einen Ursprung.

Man wird nicht gesättigt von diesen metaphorischen Brosamen, die recht eigentlich für literarische Feinschmecker sind. Doch ist das wohl auch nicht die Absicht der Greguerias, sie wollen uns vielmehr den Sand aus den Augen reiben, damit wir in ihrem

Blitzlicht neue Dimensionen erschließen und die geheime Textur der Dinge entziffern. Dieser poetische Funkenregen besteht aus einer Unzahl von Sätzen, die uns in die Dinge hineinreißen und an ihnen teilnehmen lassen. Der Autor des Nachworts, *Albrecht Fabri*, hat die Poesie des Gomez de la Serna folgendermaßen interpretiert: „Abbau der Welt als Gefängnis zugunsten einer Welt, die fluktuiert.“

Wolfratshausen

Cyrus Atabay

DELIKATE EINSAMKEITEN

Hans Demiron: Tür aus heller Kreide. Roman. Eugen Diederichs Verlag, Düsseldorf-Köln 1959. 303 Seiten. 14.30 DM

Der Schauplatz: Eine kleindimensionale Stadt irgendwann im Jahrzehnt bundesdeutscher Restauration, ein recht idyllischer Ort mit plätschernden Brunnen, Parks, Arkaden und Burgterrassen, an dem das Leben schläfrig und ereignislos dahinfließt. Die Hauptpersonen: Morris Holborn, ein intellektueller Halbstarker aus gutbürgerlicher Familie, pubertätszerquält und hoffnungslos introvertiert, der in verworrenen Selbstgesprächen luxuriöse Empfindungen und lyrische Bilder beschwört, wenn er nicht eben an gesitteten Mitmenschen eine unerklärliche Wut ausläßt; und Frau Doktor Seegy, ebenso schön und elegant wie gelehrt und frigid, die mit kühler Ironie die Huldigungen ihrer Verehrer zurückweist, obgleich sie schon auf Seite neun, des langweiligen Sonntags, ihrer Einsamkeit und wissenschaftlichen Arbeit müde, stöhnt: „Etwas mußte kommen, das dieser entsetzlichen Eintönigkeit ein Ende macht. Irgend etwas. So konnte es nicht weitergehen.“ In dessen, es geht so weiter. Zwar kommt Morris Holborn, und die kühle Dame findet vorübergehend Geschmack an seinen Geschmacklosigkeiten; sie läßt sich von ihm bei ihren Einkäufen begleiten, sitzt mit ihm in Cafés und vornehmen Restaurants, tanzt mit ihm auf einer Party, bis sie schließlich,

der Flegelien ihres jugendlichen Begleiters überdrüssig, sich seinen Verfolgungen zu entziehen versucht. Geschehen ist nichts oder doch so gut wie nichts. Die unerträglich banalen Gespräche, mit denen eine beträchtliche Anzahl von Seiten gefüllt wurde, werden wieder von den poetischen Assoziationen innerer Monologe abgelöst. Morris verfällt dem Delirium eines jugendlich-Irren, der Scheiben zertrümmert, durch geschlossene Fenster springt und Krüppel niederschlägt, während Frau Seegy zu ihrer Arbeit zurückkehrt und ihr Blaustrumpfleben unbeirrt fortführt.

Der Roman des siebenundzwanzigjährigen Hans Demiron zeigt nichts von der „inneren Folgerichtigkeit“, die ihm im Klappentext des Buches bescheinigt wird. Selbst wenn man erkennt, daß es hier um ein Thema geht, das in der deutschen Literatur der Gegenwart mit Vorliebe immer wieder aufgegriffen wird: um die Vereinsamung des Menschen und dessen Unfähigkeit, seine Isolierung zu durchbrechen, so läßt doch die Art, wie das Thema gestaltet wird, Demirons Unternehmen fragwürdig erscheinen. Man wird den Argwohn nicht los, daß die Verkapselung dieser Figuren weniger einer inneren Notwendigkeit entspringt, als vielmehr der Willkür des Autors, dem alles daran zu liegen scheint, daß seine Gestalten aneinander vorbeireden, vorbeidenken und vorbeihandeln. Daß damit zugleich an dem echten Problem vorbeigeredet wird, daß auf diese Weise überhaupt keine Wirklichkeit geschaffen wird, ist selbstverständlich.

Aber Demiron will sie wohl auch gar nicht, diese Wirklichkeit. „Realität“, erkennt Jung-Morris auflachend, „Realität ist Neigung zur Degoutanz“, und: „Eskapismus, das allein war die vornehme Haltung.“ Demiron bemüht sich auf den 300 Seiten seines Romans mit Erfolg, diese vornehme Haltung einzunehmen. Da ist dann die Rede von einem „hochkarätigen Wein, dessen Duft jeden Leichtsinn fördert“, von einem „Dinner, das geradezu tailliert“, von „Damen, deren Toilette selbst der schwerfälligsten Trägerin noch einen Hauch von Zartheit

verlieh“, von der „Delikatesse einer passenden Schleife“, von „exquisiten Momenten“ und „einem Cocktail-Kleid, das den Empfindungen Schwierigkeiten bereitete“ – ein Vokabular, wie man es in Modemagazinen und in Zigarettenannoncen findet, die an den Snobismus einer gewissen Klasse von Wirtschaftswunderdeutschen appellieren und ihr eine auf Hochglanz polierte keimfreie Pseudorealität zu suggerieren versuchen.

Es wäre zu wünschen, daß Demiron seine Abneigung gegen die Realität überwindet; nach der Lektüre dieses Buches läßt er sich bestenfalls mit seinem von Weltschmerz geplagten Helden identifizieren, von dem er schreibt, „daß die Aggressivität von Morris im tiefsten Grunde auf gar kein Objekt zielte, sondern die seltsame Reaktion eines Menschen war, dessen Kompaßrose sich noch nicht eingespielet hatte“.

Ludwigsburg Gunar Ortlepp

RESULTATE DES ERZÄHLENS

Nathalie Sarraute: *Tropismen. Aus dem Französischen von Max Hölzer. Neske Verlag, Pfullingen 1959. 94 Seiten. 8,50 DM*

Unter dem Stichwort „Tropismus“ finde ich im Lexikon unter anderem das Folgende: „... durch einen linienhaft gerichteten (polarisierten) Reiz bewirkte Krümmungsbewegung mancher Pflanzen und fest-sitzenden Tiere (bes. Hohltiere), womit sich diese in eine bestimmte Lage zur Reizrichtung einstellen... Nach Sonderart des bewirkenden Reizes unterscheidet man Geotropismus (auf Schwerkraftreiz), Heliotropismus (auf Lichtreiz), Haptotropismus (auf Berührungsreiz), Traumatotropismus (auf Verwundungsreiz), Thermotropismus (auf Wärme- oder Kältereiz)...“

Sind es diese, durch bestimmte Reize oder Überreizungen bewirkten Krümmungsbewegungen, Bewegungen des Hafttieres Psyche, die in dem Bändchen von *Nathalie Sarraute* mit dem Titel „*Tropismes – Tropismen*“ beschrieben werden? Beschrieben, ge-

schildert, umgesetzt in sprachliche Formulierungen, verwandelt in freie Texte? Wird im fünften Stück des Bandes etwa ein Fall von Thermotropismus (negativ, abweisend vor einem Gemisch aus übergroßer Hitze und unerträglicher Kälte) geschildert? Oder im neunten Stück ein Traumatotropismus? Im zweiundzwanzigsten ein Haptotropismus (positiv)?

Nathalie Sarraute wurde in Rußland geboren. Sie studierte in Paris, Oxford und Berlin, ist mit einem Pariser Rechtsanwalt verheiratet, hat mehrere Kinder und gilt persönlich als sehr scheu. Das Foto zeigt ein verschlossenes, erschrocken lächelndes Gesicht, das an den Typ der Lauschenden in der Plastik Barlachs erinnert. Vier Titel werden in bibliographischen Übersichten bisher genannt. Außer den „Tropismes“ der Essayband „*L'Ere du Soupçon*“, „*Portrait d'un Inconnu*“ und „*Martereau*“. Ein Roman unter dem Titel „*Le Planétarium*“ ist kürzlich erschienen. Die deutsche Übersetzung der „Tropismen“, die jetzt erschienen ist (in der Übersetzung von Max Hölzer, die an jeder Stelle den Eindruck eines Originals macht), stellt Nathalie Sarraute zum ersten Mal in Buchform in Deutschland vor. Allerdings galt sie auch hier bei denjenigen, die sich auf das „Graswachsenhören“ spezialisiert haben, schon seit einiger Zeit als eine Art Geheimtip.

Die Art, in der ein solcher neuer Name auftaucht, registriert und „konsumiert“ wird, eine offenbar für unsere Zeit typische Art, könnte unmittelbar in das Werk Nathalie Sarrautes hineinführen. „Und eine große Zahl“, heißt es im elften Stück der „Tropismen“, „die war wie sie, dürstende und gnadenlose Parasiten, Blutegel an den Aufsätzen, die erschienen, Schnecken, die überall klebten und ihren Schleim über Stellen von Rimbaud zogen, Mallarmé lutschten, sie einander weitergaben und den ‚Ulysses‘ oder ‚Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge‘ mit dem Leim ihres niedrigen Begreifens bestrichen. ‚Das ist so schön‘, sagte sie, und mit einer reinen und inspirierten Gebärde schlug sie die Augen auf und steckte

in ihnen einen ‚göttlichen Funken‘ an.“ Und an einer anderen Stelle: „Und sie sprachen, sprachen ununterbrochen, wiederholten dieselben Dinge, drehten sie um, drehten sie noch einmal um, nach der einen Seite, dann nach der anderen, kneteten sie, kneteten, drehten diesen undankbaren und armseligen Stoff, den sie aus ihrem Leben gewonnen hatten (was sie ‚das Leben‘ nannten, ihr Gebiet), ununterbrochen zwischen ihren Fingern, kneteten ihn, zogen ihn aus und rollten ihn, bis er nur mehr eine kleine Masse bildete zwischen ihren Fingern, ein kleines graues Kügelchen.“

Diese Zitate, diese Sätze kennzeichnen Stil und Inhalt der „Tropismen“. Es handelt sich nicht um besonders herauszuhebende Stellen, „Lesefrüchte“ – diese Sätze werden nicht durch Erzählung, Fabel, Geschichte, Schilderung, Detail, Psychologie ergänzt, aufgefüllt, erläutert. Sie stehen unmittelbar und stellvertretend für das Ganze. Jedes der vierundzwanzig Stücke, die den Band füllen, besteht aus einer Aneinanderreihung derartiger Sätze. Es gibt kein Szenarium, es gibt kein „Plot“, keine Imitation. Das, was noch bei Proust als zusammenfassende Sentenz oder bei Joyce als Bausteinchen zum Mosaik eines grenzenlosen subjektiven Bewußtseins diente, eine unter- oder beigeordnete Funktion hatte, ist hier letztes und einziges „Erzählelement“. Die „Erzählung“ ist reduziert auf ihre Resultate. Die Texte rücken in die Nähe der Lyrik. Die „Tropismen“ etwa in die Nähe des „Portrait des Meidosems“ von Henri Michaux. Aber nichts wäre falscher als sie mit der Kennmarke „Lyrische Prosa“ zu versehen. Es wird erzählt – allerdings nicht von Herrn X und Fräulein Y, sondern von jedermann, von irgendwem, von jemand, der Ich bin, aber nicht nur Ich ist, von Zuständen, Situationen, Erfahrungen, die wichtiger und umfassender, die repräsentativer geworden sind als das Schicksal einer Individualität (damit mehr aussagend über das Schicksal „des“ Individuums als alle Romane, die noch geschrieben werden).

Es wird gleichsam kategorial erzählt, in Kategorien, die erst durch die Erzählung ge-

setzt werden. Diese kategoriale Erzählweise verwirklicht, was in den Versuchen der zwanziger Jahre, anonyme Vorgänge zu erfassen (Dos Passos, Döblin, Woolf usw.), nur halb und nur bedingt gelingen konnte. Sie spiegelt eine Welt und eine Wirklichkeit, in der der einzelne weder individuell-psychologisch fixiert noch gesellschaftlich systematisierbar ist. In den Texten erscheint die Wirklichkeit einer menschlichen „Gesellschaft“ mit unbestimmter Klassifizierung, bestehend aus individuellen Pseudonymen, einer Gesellschaft, die lebt unter dem Verhängnis des Klischees, des Klischees der Klasse, der Bildung und der Subjektivität. „Die sekundären Gestalten“, sagt Sarraute in einem Essay, „sind aller autonomen Existenz beraubt, sie sind nur Auswüchse, Seinsmöglichkeiten, Erfahrungen oder Träume dieses ‚ich‘, mit dem der Autor sich identifiziert. Sein Auge, das Auge eines Besessenen, eines Verbohrten oder eines Visionärs, bemächtigt sich ihrer oder verwirft sie nach Gutdünken, dehnt sie nach einer einzigen Richtung aus, komprimiert sie, vergrößert sie, schlägt sie platt oder pulverisiert sie, um sie zu zwingen, diese neue Wirklichkeit herauszugeben, die zu entdecken er sich bemüht.“ Form wie Inhalt, die durch diese Art „Erzählung“ entstehen, sind etwa die Tropismen des Menschen. Durch den Tropismus, im direkt übertragenen Sinne, läßt sich die neue Wirklichkeit, von der Sarraute spricht (und die die Wirklichkeit dieses „Augenblicks der Geschichte“ ist), sichtbar machen.

Es ist die Situation, in der auch das „Ich“ dem Mißtrauen verfällt, in der das anonyme Leiden das letzte Regulativ zu sein scheint, in der die Verhärtung ins Feststellbare mit der Aufweichung alles Festgestellten zusammengeht, in der dem Bewußtsein bei einer ständig anwachsenden Fülle von „Material“ immer nur vorläufige, vorschnelle und wieder zu zersetzende Ordnungsmöglichkeiten gegeben sind. Die Situation, in der das vielberufene „Menschliche“ nicht durch die (positive oder negative) Sentimentalisierung der Menschlichkeit repräsentiert

wird, sondern, ganz still und beiläufig vielleicht, durch Aussagen wie diese: „Sprechen, aber wovon sprechen? Von wem? Von sich, natürlich von sich... man mußte es ihr sagen... solange sie dasein würde, in einem Winkel des Fauteuils gekauert, ganz sanft, ganz geistlos, sich windend.“

Stuttgart Helmut Heißenbüttel

AM ABGRUND ENTLANG

James Purdy: Die Farbe der Dunkelheit. Elf Stories und eine Novelle. *Aus dem Amerikanischen übersetzt von Helene Henze. Rowohlt-Verlag, Hamburg 1959. 221 Seiten. 12.80 DM*

Ein weiches, edel geformtes Gesicht mit kritischen Augen blickt uns von der Rückseite des gelackten Pappbandes an. Es ist der noch junge Amerikaner James Purdy, der „durch ein Flüstern mehr erreicht als die meisten Schriftsteller mit sich überschlagender Stimme“ – so Dame Edith Sitwell, der Purdy seinen Erzählungsband auch gewidmet hat. Andere englische und amerikanische Schriftstellerkollegen stehen mit ihrem Lob nicht zurück („Charaktere und Situationen... unvergeßlich“, „schlecht-hin die Verkörperung des Genialen in unserer Zeit“), ja, ihre Namen (Angus Wilson, J. T. Farrell, J. C. Powys, Langston Hughes) sind immerhin von einem Kaliber, daß man sich unter solchem Beschuß als Leser der nun erschienenen deutschen Übersetzung von vornherein in die Defensive gedrängt sieht und sich mit seinem bescheidenen kritischen Bemühen vorkommt wie ein Schüler vor einer Algebra-Aufgabe, deren Lösung schon feststeht. Geben wir also ruhig zu, daß die Lösung nicht Null oder X lautet, sondern eine ziemlich hohe Zahl im Wertsystem der heutigen Literatur herauskommt.

Wenn man nun, um im mathematischen Bilde zu bleiben, diese elf Stories nebst einer Novelle auf den beliebten „gemeinsamen Nenner“ bringen will, so wäre zu sagen, daß

sie ziemlich ausnahmslos ihre Stoßrichtung und ihre bestürzende Kraft aus der Tatsache beziehen, wie schlecht es doch um die Verständigung unter den Menschen bestellt ist, vornehmlich unter Menschen, die einander nahestehen oder nahestehen sollten, wie Eltern und Kinder, Mann und Frau, Schwestern, Freundinnen. Das Aneinandervorbeireden ist sozusagen der Normalzustand, die lebensträchtige Humusschicht, aus der dann die Eklats wie giftige Pilze emporschießen und bei der geringsten Berührung mit einem dumpfen, aber immerhin so lauten Knall zerplatzen, daß man Edith Sitwell nicht unbedingt beipflichten kann, dieser Autor flüstere nur. Zugegeben: Es geht ohne Mord oder Selbstmord ab, niemand macht Schluß, die Partner ergeben sich resigniert in das nicht mehr Abänderliche, aber die schonungslosen Wahrheiten, die vorher im Verlauf dieser Dialoge gesprochen werden, reißen Abgründe auf, an denen die Partner sich halbsbrecherisch entlangbewegen. Als auflösender Faktor fungiert in mehreren der Geschichten ein Gegenstand oder Symbol. Einmal ist es ein Trauring, den im Munde zu tragen sich das Söhnchen versteift, bis der Vater ihn ihm gewaltsam entreißt; ein andermal sind es die Fotos des verschwundenen Vaters, durch deren unaufhörliche Betrachtung sich der kleine Junge von der albern hilflosen Mutter abkapselt, oder es ist der Vollbart, durch den ein Herangewachsener den entsetzten Eltern gegenüber seine Selbstständigkeit dokumentiert, oder das Gerede zwischen der Frau und ihrem gelähmten Mann im Rollstuhl geht um die Anschaffung oder Nichtanschaffung eines Raben als Hausgenossen. Diese Story heißt buchstäblich „Gerede“, und fast alle Geschichten könnten so heißen. Jeweils zwei oder drei Personen werden knapp mit Namen und irgendeinem hervorstechenden Wesenszug eingeführt, und dann beginnt das Gerede und zieht mit tapsiger Sicherheit die Komplexe, Anomalien und Lebensmiseren an die Oberfläche oder bis dicht unter die Oberfläche, wo der Leser sie bemerkt und die Beteiligten sie einander gerade noch so weit

verhehlen können, um Haltung zu bewahren, oder aber es kommt zur Entladung. Nach alledem braucht kaum noch gesagt zu werden, daß die Palette von James Purdy, um mit dem Titel des Bandes zu reden, fast ausschließlich die „Farbe der Dunkelheit“ aufweist. In dem letzten Stück, einer größeren Novelle, die von einem hoffnungslos verelendeten und demoralisierten Brüderpaar handelt, findet sich eine Replik, die wir anziehen dürfen, weil hier ein Schriftsteller namens Parkheast, aber offenbar Purdyscher Observanz, mit seinem Objekt oder Opfer unmittelbar konfrontiert wird. „Mir wird von alledem noch elender als vorher“, sagte Fenton plötzlich. „Warum sind Sie so drauf erpicht, all diese Dinge über andre Leute ’rauszukriegen, wo das doch alles so traurig ist?“ – „Ich weiß nicht“, sagte Parkheast leise. Ob wohl James Purdy selbst es weiß? Gewiß ist Kunst nicht verpflichtet, sich zu kommentieren, aber ungeachtet der Feststellung, daß wir es hier mit Kunstproben eines seismographisch empfindlichen und außergewöhnlich talentierten jungen Autors zu tun haben, bleibt der Leser mit dieser unbeantworteten Frage ein wenig ratlos und deprimiert zurück.

Berlin

Walter Schürenberg

JUGEND IM LICHT

Max Brod: Jugend im Nebel. *Eckart Verlag, Witten und Berlin 1959. 100 Seiten. 5,80 DM*

Wenn man einen so alten Namen hat – Max Brod ist am 27. Mai fünfundsiebzig geworden –, kann es leicht geschehen, daß die Zeitgenossen flüchtig im Urteil über einen Autor werden, dem sich nicht eben von Mal zu Mal bei Erscheinen eines neuen Werkes immer wieder Überraschungen abgewinnen lassen. Kafka und Brod waren Freunde, nicht Dioskuren. Für die literarische Würdigung haben sie nichts miteinander zu tun, was hinsichtlich Brods auch eine positive Seite hat. Welch klare Begabung muß ein Autor besitzen und wie persönlich muß sein Kopf

geartet sein, wenn er in solcher Nähe des Ausnahmegeistes sich vor der Gefahr der Imitation, ja auch nur der Beeinflussung so sicher zu wahren wußte, wie Brod es hinsichtlich Kafkas getan hat! Angesichts der oben genannten neuen Erzählung Brods kann dies vielleicht einmal wieder festgestellt und dazu überhaupt in Erinnerung gebracht werden, was für einen vorzüglichen Erzähler und liebenswerten Geist wir in dem schon zwanzig Jahre in Tel Aviv eingelebten Max Brod nach wie vor in der deutschsprachigen Literatur der Zeit besitzen. Die kleine Erzählung, unnötigerweise Roman genannt, tendiert noch stärker als Brods letzte Werke, vor allem als der große Prager Schlüsselroman „*Rebellische Herzen*“, ins Autobiographische. Es handelt sich um drei in sich abgeschlossene Stücke, vielleicht aus einem noch ungeschriebenen größeren Werk, dem „richtigen Buch der Erinnerungen“, von dem Brod in einem Nachwortbrief an den Verleger mit undeutlichem Versprechen orakelt. Wahrscheinlich „dichtet“ er vorerst noch zu gern, macht ihm die holde Freiheit der Phantasie noch zuviel Freude, als daß er sich schon auf die einlinigen Wirklichkeiten des gelebten Lebens festlegen lassen wollte. Ob aber nun erlebt oder erfunden, die drei Geschichten, eine in Prag, eine an der Ostsee, die dritte in Afrika spielend, gehören zum Delikatesten, was insbesondere der alte Brod geschrieben hat. Ein dreizehnjähriger Knabe, das Erzähler-Ich, lernt auf der Prager „Schützeninsel“ eine hübsche tschechische Gouvernante kennen, wird von ihr ernster als von seiner häuslichen Umgebung genommen und dankt dafür mit einer chevaleresken, zu jeder hochherzigen Tat bereiten Zuneigung. Die Probe kommt bald, er wird in ein gewagtes, aber doch nicht einfach verwerfliches Spiel einbezogen und muß am Ende schmerzlich erfahren, wie dunkel die Konsequenzen im Tun der Erwachsenen sind. Die Vaterstadt Prag, das silberne Licht ihrer Dächer und Türme, die Spannungen zwischen den stürmisch zur Autonomie drängenden Tschechen und der deutschen Minderheit, der sich

auch die jüdische Epiminorität angeschlossen hatte, finden auf wenigen Seiten einen von feiner Gerechtigkeit der Gesinnungen durchwalteten und von hoher Schilderkunst getragenen Ausdruck, wie ihn wohl nur eine späte panoramatische Erinnerung im Licht leise resignierender Heimatliebe zustande bringt.

Ähnlich die zweite Geschichte, die zeitlich bald danach ansetzt, ohne mit der ersten anders als durch den familiären Rahmen verflochten zu sein. Sie leistet eine ähnliche, wenn auch weniger bedeutsame Aufarbeitung versunkener Welten der Jahrhundertwende: Ferien an der Ostsee und auf Bornholm, wo der Knabe sein männliches Leitbild während einer liebevoll nachgestalteten Kutschenfahrt durch die Däneninsel an einem Berliner Professor, dem Typ des großartigen, geistreichen, Frauenherzen bezaubernden Weltmannes gewinnt. Auch hier endet es mit der Desillusion, aber – ähnlich wie im ersten Fall – mit einer solchen, die keine Bitterkeit hinterläßt, sondern in Schmerzen neue Ansatzpunkte des eigenen Daseins schafft. Die dritte Geschichte, nun nicht mehr „Jugend im Nebel“ (der Titel des Buches hätte vom Erzähler her gesehen besser lauten können „Jugend im Licht“), sondern ein Erwachsenenabenteuer und noch dazu ein afrikanisches in der Fremdenlegion behandelnd, hat nur noch lose autobiographische Beziehungen, über deren Charakter wahrscheinlich der Autor allein Bescheid wissen wird. Sie wirkt überhaupt ein wenig angehängt, ein so treffliches Stück Novellistik Brod auch mit ihr gelungen ist; angehängt, um dem kurzen Werk die nötige Buchlänge zu geben. Hinwiederum steckt sie die Horizonte einer möglichen Selbstbiographie Brods ab, die ja von Prag aus recht weit durch die Welt bis zum heutigen Altersrefugium in Israel zu führen hat. Max Brod irrt zur Zeit leider ein wenig heimatlos durch die deutschen Verlage und die von ihnen vorzugsweise angesprochenen Leserkreise; auch dies eine Last seiner langen Geschichte als Autor. Die Gegend eines religiös getönten Konservatismus, die er jetzt mit

Verlag und Werk angesteuert hat, scheint aber seinem Talent und Geist am besten angemessen. Es ist kaum vorzustellen, daß er bei allem Wandel der Moden und Zeitstile für die bis in die Verästelungen der Sätze durchblutete, anmutig-genaue und gescheite Art seines Erzählens keine Resonanz mehr finden sollte.

Berlin

Johann Siering

SIZILIEN ALS HINTERGRUND

Imma Bodmershof: Sieben Handvoll Salz. Roman. C. Bertelsmann Verlag, Gütersloh 1998. 302 Seiten. 12,- DM

Man könnte mit einem Detail beginnen. Beim Anblick eines geheimnisvollen alten Reliefs ist es Roberto, der Hauptfigur des Buches, nicht ohne weiteres möglich, zu einem klaren Begriff von dessen Bedeutung zu kommen. Während er darüber nachdenkt, fühlt er eine Bereitschaft, zu „begreifen ohne Erklärung“. Dann heißt es: „Indem Roberto versuchte, dieser Bereitschaft in sich zu folgen, erwuchs ihm daraus eine Steigerung seines Bewußtseins, die von einer neuen und erregenden Bewegung durchpulst war.“ Einige Abschnitte weiter wird von einer Frau gesagt, daß sie den Glanz in ihrem Blick „steigert“. An anderer Stelle ist von der „Bewußtseinslage“ der alten Zeiten die Rede. Man spürt, welcher Schwierigkeit Imma Bodmershof sich gegenüber sieht: Sie widersteht nicht immer der Versuchung, in gewisser Weise vorformulierte, in der Luft liegende Redefiguren, vor allem aus dem Bereich der allgemeinen zeitgenössischen Kulturkritik, in ihren erzählenden Text einzufügen. Solche „Übergriffe“ kennzeichnen ihre Erzählweise nicht unwesentlich.

Worum geht es? Ein Deutscher – eben Roberto – erbt auf Sizilien das Gut seines Onkels Matteo. Aber die wirkliche innere und äußere Inbesitznahme geht verschiedener Widerstände wegen nur langsam vor sich. „Sieben Handvoll Salz“ müsse einer an einem Ort gegessen haben, bevor er ihn

kennen kann, sagt eine alte Volksweisheit. Wie es Roberto allmählich gelingt, sich gegenüber der ihm zunächst fremden Mentalität der Einwohner des Landes zu behaupten, wie er eindringt in den Geist der Kulturen, die Sizilien geprägt haben – das ist Thema des Buches. Auch die Darstellung der Landschaft steht durchaus nicht am Rande, sondern gehört ins Bild und besitzt an zahlreichen Stellen – wie etwa bei der Schilderung des Vulkanausbruchs – eine schöne Deutlichkeit und sinnliche Griffigkeit. Eigenartig und gut Gesehenes läßt aufmerken: „Roberto hatte den Eindruck, daß der Frühling hier wie ein gespanntes Raubtier hinter dem Übermaß von Blüten versteckt lauerte, ein Frühling der Gewalt.“

Für den Helden bedeutet die Ankunft auf Sizilien einen Neuanfang. Er hat bisher in der Vergangenheit und in der Zukunft gelebt, nun findet er eine Gegenwart, erfüllt von „Ton, Geschmack und Farbe“. Er stellt sich die Frage, ob er sein Leben seit dem Ausgang der Kindheit nicht nur eben ertragen habe, statt es zu leben. Er ist davon überzeugt, daß sein eigentliches Leben erst jetzt beginne. Und da er besorgt ist, daß er sich später vielleicht nicht an diesen Augenblick erinnern werde, schreibt er auf einen Zettel die Worte: „Nicht vergessen. Es ist.“ Man sieht, wie die Autorin die Figur anlegt: nicht so sehr als aktiven, handelnden, von „Pioniergeist“ beseelten, sondern als meditativ veranlagten Menschen, der sich immer neu in die geheimen Schwingungen einläßt, die ihm entgegenkommen, der dem Leben nachsinnt, das in den Räumen und Gegenständen des Hauses gespeichert ist, der aber zugleich mit einer der alten Hauen harte, körperliche Arbeit in den Weinbergen tut, weil er in dem „Ungewissen“, das ihn umgibt und das sich seinem Zugriff entzieht, einen Gegenstand braucht, „der voll ist von Bestimmtheit und Bestimmung“.

Das „Ungewisse“ ist vor allem von der Person Matteos her zu verstehen. Er hatte sich eingehend mit dem Mithraskult beschäftigt, hatte versucht, das Stieropfer wieder auf Sizilien einzuführen, obwohl das Christen-

tum lange schon allgemein herrschend geworden war. Dem Volk galt er als wahn-sinnig. Roberto unternimmt es, das Dunkel um die Gestalt dieses Mannes etwas aufzu-hellen, er studiert selbst den Mithraskult, aber immer mehr findet er sich „eingespon-nen in fremde Leben und Zusammenhänge, die undurchschaubare Forderungen an ihn stellten“. Immer mehr wechseln ihm „Licht-inseln mit Schattenseen“. Er findet sich ein-geflochten in Widersprüche, die sich der Auflösung hartnäckig widersetzen.

Es ist Imma Bodmershof, die vor kurzem den großen österreichischen Staatspreis für Literatur erhielt, in diesem Buch gelungen, ein Land, eine Kultur, ein Schicksal zu einem eigenwilligen erzählerischen Muster zu verweben. Man möchte nur wünschen, daß sie der Gefahr, die wir eingangs andeuteten, in weiteren Arbeiten entgeht.

Karlsruhe

Walter Helmut Fritz

STÄDTE UND LANDSCHAFTEN

Guido Piovene: Achtzehnmal Italien. *Aus dem Italienischen von Herbert Schlüter.* R. Piper & Co. Verlag, München 1959. 716 Seiten. 24.- DM

Piovene hält sich in seinem Buch „*Viaggio in Italia*“ entschlossen frei von den überkommenen Schweisen der Reiseliteratur. Er macht einen neuen Anfang, „neugierig, was dabei herauskommen wird“ und unterzieht sich der gewaltigen Aufgabe einer „Bestandsaufnahme Italiens“ (gemacht im Auftrag der RAI von 1953 bis 1956). Dies ist ihm in einem hohen Maße geglückt: sein „Panorama“ ist nicht nur umfassend, es ist überaus reich an Figuren und weit abgestuft im Grund. In der strengen Absicht auf das Inventar rückt der Autor seine „Schlußfolgerungen“ ans Ende, keine gute Lösung bei dem immensen Stoff, der dazu so problem-geladen ist, daß er zur Stellungnahme herausfordert. Piovene übt auf manchen Gebieten eine Zurückhaltung, die zu bewußt und zu betont ist. Wir wünschten, er möchte

öfter, wenn schon nicht „Farbe“, so doch wenigstens eine Meinung bekennen. Dieser Einwand berührt jedoch nicht den dokumentarischen und literarischen Wert des Buches.

Was spielt sich heute in den Regionen, Provinzen und Städten Italiens ab, wirtschaftlich, politisch, sozial und kulturell? Bedächtig und kompetent geht Piovene überall diesen Fragen nach. Greifen wir einiges heraus. Da sind die äußerst delikaten, schier unlösbar scheinenden Probleme der baulichen Erhaltung und Erweiterung des gefährdeten Venedigs. Dann die so schwierige Sanierung der Armenviertel in Neapel, Palermo und in anderen Städten. Oder die rasende Entwicklung Roms, die „an das Tempo südamerikanischer Metropolen“ erinnert. Da ist die kritische Lage der Häfen nach dem Wegfall der Kolonien und des Ostwesthandels. Oder die Emilia: Region der Landwirtschaft mit ihrem Großgrundbesitz, dem Pacht- und Halbpachtsystem, der Not und Arbeitslosigkeit der Landarbeiter und stärksten sozialen und politischen Spannungen. Dem politischen Radikalismus in seinen verschiedenen Strömungen und Ursachen wendet Piovene allenthalben mit Besorgnis seine Aufmerksamkeit zu. Eingehend beschäftigt er sich mit Bodenreform, Industrialisierung und Mechanisierung der Landwirtschaft.

Hauptproblem Italiens bleibt nach wie vor der Süden. Er ist heute in einem Wandel und Aufschwung begriffen. Piovene ist optimistisch, es ist ein bald leidenschaftlicher, bald ein wenig forcierter Optimismus, gelegentlich durchsetzt mit leichtem Unmut über die fatalen Rückständigkeit des Patienten. „Und überall, wo eine Industrie entsteht, wandeln sich auch die Geister. – Ein neuer Süden entsteht also in einer Schicht oberhalb des alten . . .“ Er trauert dem Verschwinden des „farbigen, heidnischen und abergläubischen Südens“ nicht nach. „Interessanter als diese Überbleibsel ist das rasche Tempo ihres Verschwindens.“ Der Autor identifiziert zu Unrecht „Kolorit“ und Daseinsgrund des Südens. Dieser Daseinsgrund, heidnisch und abergläubisch, kann er sich

denn ändern? Die Formen, in denen er sich manifestiert, werden wechseln mit der Reform der Wirtschaft und der Gesellschaft. Aber neue Formen erblühen kräftig weiter aus den archaischen Schichten!

Bei der Schilderung des Kults der Madonna delle Lagrime in Syrakus heißt es: „ . . . ich stelle fest, daß auf diesem Boden . . . ein neues Lourdes entsteht.“ Nichts für, noch gegen Wunder! Aber wer über einen solchen Kult schreibt, muß die erregende und aufschlußreiche Atmosphäre beschwören, in der er sich vollzieht, und das Verhalten der wundergläubigen Menge! Gerade dieser Darstellung der Atmosphäre übt Guido Piovene überall sonst mit Vorliebe und Meisterschaft, ob es sich nun um das Marzotto-Milieu handelt oder um irgendein anderes.

Und noch etwas: Piovenes Analyse des Südens, besonders Siziliens (z. B. die neue Begeisterung für die Technik, die Reaktionen auf die Bodenreform in den betroffenen Kreisen, die Rolle der Mafia heute usw.), ist differenziert und hochaktuell. Die Armut jedoch ist immer wieder konstatiert, wer sie aber nicht kennt, bekommt kein wahres Bild davon. „Elendsbilder“ können gewiß tendenziös sein, nicht minder aber das deutliche understatement der unbeschreiblichen miseria, wie sie etwa in der Altstadt von Bari, in den quartieri popolari von Neapel und Palermo und in sehr vielen Orten Kalabriens herrscht. Der Autor hat „sich sagen lassen, daß bis zu zehn Personen in einem Raum wohnen“. Allein, das sieht man, wenn man durch diese Straßen des Elends geht. Und: barfuß laufende Kinder gibt es im Süden überall noch genug!

Piovene hat viele Gespräche geführt mit leitenden Männern und Experten, vom Industriellen bis zum Kleriker, vom Bürgermeister bis zum Archäologen. Vielleicht noch mehr als die sachlichen Mitteilungen aus diesen Gesprächen sind die Charakterisierungen dieser „Galerie bedeutender Persönlichkeiten“ und ihrer Umwelt in ihrer Bedeutung unausschöpfbare Aussagen über das heutige Italien. Das Schönste aber

an diesem Buch ist die Zeichnung der Landschaften und Städte. In der Wiederbegegnung mit ihnen vollzieht sich zugleich ein intimes Drama der Auseinandersetzung des Autors mit sich selbst und seinem Verwurzelsein in der italienischen Welt. Obenan stehen hier – Piovone ist lombardo-venezianischer Abkunft – Venetien und die Lombardei. Für Venetien, die Heimat, findet er wundervolle Worte; Mailand aber und die Lombardei, „eine ideale Erde, fast wie ein Vaterland geliebt . . .“, werden vielleicht gerade deshalb noch erstaunlicher sichtbar. Piovone liebt Ferrara, „zugleich sublim und gierig“. Und Bologna: „Nach Bologna gehen ist wie in die Geborgenheit des Mutterschoßes zurückkehren.“ Und wiederum ganz anders begeistern ihn die Städte am Meer, die orientalischen Gepräges sind: Palermo, dessen Geschichte wie ein unwahrscheinlich schöner Roman anmutet, „in dem das achtzehnte Jahrhundert vielleicht noch mehr als in Venedig die erregendsten Blüten trieb, weil der Geist des Settecento sich hier mit exotischen Köstlichkeiten verband, weil der Hintergrund von Orient, von spanischer Extravaganz und fremdartigem Märchen durchschimmerte“.

Die Übersetzung verrät große Einfühlung und gründliche Kenntnis des Landes und ist bis auf Einzelheiten (z. B. ist „sinnlich-deftig“ nicht geeignet, die Atmosphäre von Bologna usw. wiederzugeben, die bassi sind keine „Einzimmerhäuser“, sondern Einzimmerbehausungen usw.) hervorragend.

München Friedrich Vogelreuther

DEUTSCHE GESCHICHTE

Golo Mann: Deutsche Geschichte des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts. S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 1958. 989 Seiten. 25.- DM

Dieses wichtige und anregende Buch ist nicht nur das Werk eines Historikers, sondern vor allem auch eines Schriftstellers. Golo Manns

Fähigkeit, das geschichtliche Leben in seiner Fülle und Vielfältigkeit darzustellen, muß jeden, auch gerade den Laien, der wissen möchte, „wie es eigentlich gewesen ist“, in seinen Bann ziehen. Diplomatie, Staat, Gesellschaft und Wirtschaft, Parteien, Ideen, Ideologien und Philosophie, Meinungen, Stimmungen und Begierden werden in ihrer Wechselwirkung und Verflechtung aufgezeigt und durchsichtig gemacht. Im Gegensatz zu gewissen Tendenzen der Nachkriegszeit, Geschichte vornehmlich nur noch als Kulturgeschichte zu betreiben, schreibt Mann durchaus politische Geschichte; von kultur- und geistesgeschichtlichen Erscheinungen und Persönlichkeiten wird nur erzählt, wenn sie „geschichtlich wirkten oder Geschichte anzeigten“. Manns scharfer Blick für politische Realitäten und Machtkämpfe, für die Wirklichkeit in ihrer Komplexität, Unlogik, Unvollkommenheit und ihren Paradoxien, die genaue Beobachtung, wie sich Ideen bei ihrer Realisierung wandeln und heterogene Motive und Tendenzen sich mischen, bewahrt ihn vor Vereinfachung und Verallgemeinerungen.

Die zentrale Frage einer deutschen Geschichte heißt für Golo Mann: „Was haben die Deutschen aus ihrer Existenz als Nation gemacht?“ Ihr Streben nach einem Nationalstaat mag ihnen vielleicht nicht zum Glück ausgeschlagen sein, aber daß sie ihn erstrebten, war im 19. Jahrhundert durchaus natürlich. Der Verfasser betont mit Recht, daß in diesem Fall die preußisch-klein-deutsche Lösung Bismarcks die einzig mögliche war. Das hatte sich schon 1848/49 gezeigt. Bismarcks einzigartiger „persönlicher Eingriff“ in die deutsche Geschichte interessiert Mann besonders im Hinblick auf seine – überwiegend negativ beurteilten – Folgen für die innenpolitische Entwicklung des neuen Staates, weit über 1890 hinaus. Der Autor legt hierauf besonderes Gewicht. Dem „Primat der Außenpolitik“, wie wir ihn in der älteren Geschichtsschreibung häufiger finden, huldigt er ohnehin nicht. Manchmal hätte man ihre Darstellung vielleicht etwas ausführlicher gewünscht; z. B. erfährt die

Bismarcksche Alterspolitik doch wohl keine ganz ausreichende Würdigung, insbesondere müßte sie in ihrem Charakter von der Politik der Wilhelminischen Ära schärfer abgegrenzt werden. Auf einzelne strittige Fragen, wie etwa die angesichts der französischen Politik 1866–70 nicht stichhaltige Behauptung, Frankreich hätte sich einem Appell an das von Napoleon vertretene Nationalitätenprinzip nicht entziehen können, oder die nicht überzeugende Beweisführung hinsichtlich der Wirkungslosigkeit des Rückversicherungsvertrages, kann hier nicht näher eingegangen werden.

Als den Kern der deutschen Geschichte in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts bezeichnet Golo Mann die Entwicklung Deutschlands zur zweitstärksten Energiequelle der Welt. Die Beschreibung der grundlegenden Wandlung des „deutschen Charakters“ in der Gründerzeit, der gesellschaftlichen und sozialen Umwälzung, die von Veränderungen auf allen Lebensgebieten, der Kultur, des Geistes etc. begleitet wurde, ist ein Höhepunkt der Darstellung. Prononciert arbeitet Mann die Diskrepanz zwischen der bundesstaatlichen Verfassung mit dem Dualismus Preußen-Deutschland und dem Einfluß einer veralteten Herrschaftsklasse auf die politische Führung einerseits und dem zur Demokratie tendierenden modernen Industriestaat andererseits heraus. Vielleicht wäre hier einzuwenden, daß Bismarck immerhin recht reale Gründe für die föderalistische Form der Verfassung hatte. Zudem hält auch Golo Mann seine Furcht vor imperialistischer Außenpolitik einer deutschen Demokratie für nicht unbegründet. Sicher ist, daß Bismarck für die Korruption der durch materielle Interessen zerrissenen Parteien mitverantwortlich war; der Reichstag raffte sich auch später, obwohl er an Bedeutung zunahm, nicht dazu auf, eine Verfassungsreform zu erzwingen,

die dann schließlich erst unter dem Druck der Niederlage 1918 zustande kam. Auch in der Weimarer Republik gelingt es der Nation nicht, „mit ihren inneren Konflikten nach Regeln fertig zu werden und ihrem Staat einen befriedigenden Sinn zu geben“. Mann zeigt die Republik als verkümmertes Kaiserreich ohne Kaiser, trotz der demokratischen Staatsform, ohne Identität mit sich selber. Ein großer Teil der Nation erkannte sie nicht an, und der Sozialdemokratie, deren Geschichte der Autor seit ihren Anfängen mit nachdrücklicher Teilnahme verfolgt, fehlt es an schöpferischem Machtwillen, um den Weimarer Staat zu gestalten. Es war ein Interregnum zwischen zwei Epochen, und in einem Interregnum nimmt sich der Stärkste die Macht: Hitler! Sorgfältig weist Mann die Strömungen der Vergangenheit nach, die in den Nationalsozialismus münden, ebenso wie die Bedingungen in der Weimarer Zeit, die den Aufstieg Hitlers begünstigen. Sehr eingehend, streng und präzise schildert er schließlich das böse Abenteuer der 12 Jahre, mit Ehrfurcht die Männer und Frauen des Widerstandes, mit psychologischer Klarsicht das Verhalten der alliierten Führer.

Mit Spannung folgen wir dieser mitreißend geschriebenen Geschichte, die so klug und locker dargestellt ist, freuen uns an den freimütigen, einprägsamen Formulierungen, an den knappen Porträts (u. a. Heine, Marx, Bismarck, Lassalle, Nietzsche) und der Kunst des Autors, das Klima einer Zeit wiederzugeben. Die neuere Forschung ist verarbeitet, das Wichtigste in einem Literaturverzeichnis nachgewiesen und der Stoff übersichtlich angeordnet und ausgewählt. Sachlichkeit und Vorurteilslosigkeit sind verbunden mit entschiedener persönlicher Anteilnahme. Bei all dem ist es kein bequemes Buch, es fordert auch den Lesenden zur Stellungnahme heraus.

Bremen

Marleen Schmeißer

DIE KANNIBALEN SIND UNTER UNS

Der Sex-Appeal ist tot, es lebe der Horror-Appeal! So könnte man die neueste Parole Hollywoods formulieren – jenes Souterrain-Hollywood, das nicht den sonnigen Humor, die tänzerische Lebenslust und das dramatische Talent der amerikanischen Nation, sondern das Röntgenbild des seelischen Darmtraktes der technisch fortgeschrittenen und daher für zukünftige Entwicklungen der Zivilisationsmenschheit symptomatischen Gesellschaftsform präsentiert. Eine Flut von Gruselfilmen, im Vergleich zu denen Frankenstein-Thriller alten Typs als zahmes Kasperletheater erscheinen, quillt aus dem Höllenschlund der Filmmetropole. Allein 1958 drehte Hollywood 75 solcher „Schreckschnulzen“. Von den Plakatflächen der amerikanischen Kinos grinsen scheußliche Monstren, die gerade im Begriff sind, kreischende Pin-up-Jungfrauen wegzuschleppen. Die Gruselfilmfirmen machen zum Beispiel Reklame, indem sie im Vorspann verkünden: „Wenn Sie diesen Film nicht lebend überstehen sollten, übernehmen wir die Kosten Ihres Begräbnisses“ – wobei sich dem unbefangenen Besucher, der sich solche Filme ansieht, die Frage aufdrängt, ob die Filmfirmen auch die Reinigungsgebühr bezahlen, falls einem Besucher das Kotzen kommt...

Zwei, drei Jahre dieser neuen Gruselfilmkampagne haben genügt, um auch die Technik des Breitwandgrauens zu perfektionieren. Die Typen der Horror-Filme, von den Horror-Comics, den schreckerregenden Serienzeichnungen, seit langem vorgeprägt, sind nun genormt. Die Monstren stammen meist von anderen Planeten oder steigen aus den Meerestiefen, die menschlichen Opfer und Gegenspieler sind dem Klischee des gewöhnlichen Schundfilmhelden nachgeformt. Die neuen Filmaufführungstechniken fügen dem gesichts-

raumfüllenden optischen Schrecken das stereophone akustische Grauen hinzu, neuerdings preist man „Terror-Color“ als höchste Errungenschaft an: Das Blut fließt röter als rot, die Nacht ist schwärzer als schwarz. Selbstverständlich greift auch das Fernsehen nach dem neuen Geschäft, womit die Seuche bis in das letzte Haus und in das letzte Kinderzimmer dringt.

Die Grusel- und Grausamkeitsmode beginnt auch andere Gebiete des amerikanischen Lebens zu infizieren. Es werden Schreckens-Schallplatten (Horror-Discs) mit haarsträubenden sadistischen Dialogen verkauft; die Sprecher plaudern zum Beispiel vom Baden in einem mit Blut gefüllten Bassin. Im gesellschaftlichen Leben äußert sich die neue Mode in „verkehrten Glückwunschkarten“. Es gilt als Riesenspaß, seiner besten Freundin ein vorgedrucktes Billett zu schicken: „Gestern hast du wieder furchtbar ausgesehen.“ Die letzte Variante: Grausig-grausame Weihnachtskarten. Einmal etwas anderes...

Selbstverständlich gibt es ebenso viele psychologische und soziologische Methoden, diese neue Mode zu deuten, als es Horror-Filme gibt. Die wahrscheinlich geistreichste Erklärung der neuen Strömung ist ihre Definition als „Pornographie des Todes“. Eine der hervorstechendsten Charakteristiken der Großstadtgesellschaft unseres Jahrhunderts, deren vorläufiger Extremfall die amerikanische Gesellschaft ist, besteht in der Entzauberung des Erotischen, in der Brechung des sexuellen Tabus. Amerika, äußerlich das prudeste Land der Welt, ist – gerade deshalb – das Land des Kinsey-Reports, das Land des Strip-tease. Daß die Freudsche Psychoanalyse in Amerika so großen Erfolg hat, ist nicht nur in der neurotischen Bedürftigkeit begründet. Der Freudsche Pansexualismus war die passende wissenschaftliche Entschuldigung für den

exhibitionistischen Drang der amerikanischen Gesellschaft.

Die Folge ist freilich, daß die entzauberte Erotik, die entblätterte Sexualität ihren Reiz verliert – besonders für die Jugend. Der Reiz der Pornographie, so sagt die erwähnte Theorie, liegt aber im Verbotenen. Es gibt keine Pornographie über etwas Erlaubtes, Selbstverständliches, Banal-Alltägliches. Mit dem sexuellen Tabu ist der Sex-Appel gefallen.

Die amerikanische Gesellschaft hat aber – und auch diese Entwicklung ist für die moderne Industriegesellschaft überhaupt typisch – gleichzeitig mit der Brechung des Sexual-Tabus ein Todes-Tabu aufgerichtet. Während das Sterben, der Tod, in früheren traditionsbestimmten Gesellschaften zum normalen täglichen Gesichtskreis der Menschen gehörte, ist aus dem praktischen Leben des amerikanischen Menschen alles verdrängt worden, was an den Tod erinnert. Sterben ist sozusagen ungehörig. Man muß gesehen haben, wie in Amerika Leichen in sogenannten „Funeral-Homes“, in Begräbnis-Wohnungen, hergerichtet und aufgebahrt werden, um die Gewalt dieses neuen Tabus zu verstehen: Der Tote wird balsamiert, geschminkt und gefärbt, in hübsche Alltagskleider gesteckt und der Trauergesellschaft in einer Alltagsumgebung präsentiert. Hier lebt der Totenkult versunkener Völker auf, die ihren Verstorbenen Nahrung, Spielzeug und Sklaven für das leibliche Jenseits mitgaben – nur mit dem gewaltigen Unterschied, daß der magische Bannkreis gebrochen ist. Die Fiktion des „Weiterlebens“ im Funeral-Home ist nichts als eine Verdrängung des Unfaßbaren, das die Zivilisationsgesellschaft nicht bewältigen kann.

So betrachtet stellt sich die Greuelmode als eine neue Art der Pornographie dar: als lustvolles Spiel mit dem neuen Tabu, als Strip-tease der Verwesung, die eigentlich verboten ist.

Zweifellos reicht diese Tabu-Theorie nicht aus, um das Symptom als Ganzes zu ver-

stehen. Es genügt nämlich nicht, die Gruselmode mit dem Todes-Tabu zu begründen. Vielmehr bedarf das Todes-Tabu selber einer tieferen Erklärung. Das Fortfallen des Sexual-Tabus ist wahrscheinlich seine Ursache, sicherlich aber nicht der letzte Grund für das neue Tabu. Die Gesellschaft hätte ja auch irgendein anderes Tabu aufrichten können. Daß ausgerechnet der Tod verdrängt worden ist, zeigt den neurotischen Kern der Sache: die Existenzangst in der technischen Welt, die neuerdings die Form der Atomkriegsfurcht angenommen hat. Es ist ja sicherlich mehr als ein Zufall, daß kein rechter Gruselfilm ohne das Instrumentarium der utopischen Zukunftstechnik auskommt. Die Wüschelrutengänger Hollywoods haben zweifellos einen starken Quell der amerikanischen Lebensangst aufgespürt, als sie den Frankenstein-Schauer durch Weltraum-Horror übersteigert haben. Die Gefahr aus dem Weltraum steht in der amerikanischen Mentalität für den ganzen mysteriösen Komplex der Gefahren, die sich mit dem Anschwellen der technischen Lawine einherwälzt. Der Schrecken in der supertechnischen Gesellschaft ist nicht bloß Angstvision: Ein langes Wochenende fordert auf den amerikanischen Straßen mehr Tote und Verwundete als eine mittelalterliche Feldschlacht.

Der Gruselfilm ruft die Gespenster aus den dunklen Tiefen der formlosen Angst. Das ist eine einfache und bewährte Methode, einem Alptraum den Schrecken zu nehmen: Ein sichtbares Gespenst ist immer harmloser als ein unsichtbares, Schrecken vor den Augen ist nicht halb so schrecklich als Schrecken im Bauch. Die Purgierung, die Entlastung der neurotischen Spannung, die bei diesem Prozeß eintritt, wird als Lust empfunden, als Lust am Schrecken. Das soziale Verhaltensstereotyp, das für die Betrachter von abgebildetem Grauen vorgeschrieben ist, deutet auf den psychotherapeutischen Zweck: Man lacht über das Grauen, man ist zum Lachen verpflichtet – wie lächerlich, wenn sich da einer wirklich fürchtete! Insofern ist das schrei-

ende Horror-Color auf der Leinwand das optische Gegenstück zum lauten Pfeifen des einsamen Wanderers im Wald: Der Tod wird weggelacht, die Angst wird weggepiffen.

Es bleibt aber immerhin eine Komponente, die durch pornographische Reaktion auf das Todes-Tabu und durch Existenzangst nicht zu erklären ist: die Grausamkeit. Einerseits deutet zwar der sadistische Charakter gerade der neuesten Gruselwelle darauf hin, daß hier der Übergang von der sexuellen zur mortalen Pornographie deutlich gemacht, daß vom erotischen Tabu zum Todes-Tabu eine Brücke geschlagen wird. Die Formen des jüngsten Horror-Sadismus sind aber vorwiegend, man möchte fast sagen grundsätzlich, asexuell. Wenn man darin nur eine Freudsche Verschlüsselung des Sexuellen sehen will, geht man der Sache vielleicht nicht auf den Grund. Es läßt sich nämlich fast das Bestreben feststellen, die Grausamkeit zu entsexualisieren, zu abstrahieren. Diese Tendenz wird im Horror-Humor, dem intellektuellen Kekskind der ungestalten Schreckenssippe, offenbar. Nehmen wir etwa den Urwitz dieser Type: „Abgesehen von dem Zwischenfall, Mister Lincoln – wie hat Ihnen die Vorstellung gefallen?“ (Abraham Lincoln wurde während einer Theatervorstellung von einem Attentäter erschossen.) Wo ist die sexuelle Wurzel? – Man müßte krampfhaft danach suchen. Hier haben wir die Grausamkeit als Destillat. Sie ist seelisch, unkörperlich, gerade weil sie der Sexualität aus dem Wege gehen will.

Und so kommen wir auf die tiefste Grundlage dieser Grausamkeit: die zunehmende Infantilität der modernen Gesellschaft. Die legitimen Geschwister der Horror-Bälge von heute sind die scheußlichen Figuren der Kindermärchen: die Hexen, die Kinder fressen, die Kriegsknechte, die die böse Schwester auf glühenden Kohlen tanzen lassen. Ja, man muß auch den Deus-ex-machina-Schneider, der dem Daumenlutscher die Finger abschneidet, und den

Müller, der die Lausbuben Max und Moritz ritsche-ratsche durch die Mühle dreht, dazu rechnen. Wir finden eine deutliche Parallele in den historisch-naiven Urmythen der Menschheit, etwa in den Tantaliden-Sagen, deren Horror-Color-Verfilmung sich die Hollywoodproduzenten unbegreiflicherweise bisher versagt haben. Wir brauchen nur einem Kind zuzuschauen, wie es einer Fliege die Beine ausreißt, um die Abgründigkeit dieser naiven Grausamkeit zu verstehen. Deshalb ist der englische Zeichner Searle, der die bestialischen kleinen Mädchen zeichnet, wohl der genialste Deuter des Horror-Zeitalters. Hier wird der Kommentar überflüssig; der innere Zusammenhang der Zeitsymptome springt ins Auge. Man hat dieses Jahrhundert das Jahrhundert des Kindes genannt. Gerade in Amerika hat sich diese Parole und das verderbliche Mißverständnis dieser Parole durchgesetzt. So sind dort vollständiger als anderswo die Autoritäten gestürzt. Der Vaterverlust ist heute ein Grundzug des amerikanischen Wesens. Das bedeutet aber pädagogisch: Die Jugend wächst ohne den patriarchalischen Gott auf, in dessen Zügen sie ihr eigenes Gesicht erkennen und wiederfinden könnte; psychoanalytisch gesprochen: das Über-Ich bleibt unausgebildet. Die Restinfantilität, die Pubertät, die zu früh provoziert und – wie bei der künstlichen Verzüßung des Weines in Gärung – zu früh abgebrochen wird, bleibt als Permanenzzustand zurück. Eine Komponente dieser Entwicklung ist das Zurückbleiben der infantilen Grausamkeit. Was aber beim Kind naiv ist, ist beim Halbwüchsigen oder gar beim Erwachsenen barbarisch, kannibalisch. Das ist der Unterschied zwischen der Hexe des Märchens und dem Frankenstein in Horror-Color. Das Märchen entspricht einer Entwicklungsstufe, Frankenstein ist ein Endergebnis.

Wir haben schon vorhin die doppelte Funktion der ganzen Horror-Produktion hervorgehoben: Sie stachelt einerseits den sadistischen Urtrieb an, hat aber andererseits

eine psychotherapeutische Wirkung, eine nützliche Ersatzfunktion. Das ist ja auch schon für den Verbrecherfilm, für die Kriminal-Comics und für das Boxen in der Arena festgestellt worden. Es besteht aber kein Zweifel, daß das Hinzutreten des nackten Geschäftsinteresses die negative soziale Funktion der Horror-Produkte überwiegen läßt. Selbst Psychotherapie durch einen honorarsüchtigen Psychiater zum Selbstzweck gemacht, kann schlimmer sein als die Neurose, von der sie befreien soll. Man täte also in Europa gut daran, dafür zu sorgen, daß das Verbreiten und Produzieren von Greuelschund kein so gutes Geschäft wird wie in Amerika. Hingegen wollen wir vermieden wissen, daß eine ganze Reihe von echten Kulturprodukten, die einer Frauenvereinskommission als mit dem Frankenstein-Ramsch

identisch erscheinen könnte, mit der üblen Geschäftskampagne Hollywoods in einen Topf geworfen wird. Eine ganze Reihe der erwähnten gezeichneten oder erzählten Witze zeigt ganz deutlich die Absicht und die Befähigung zu einer intellektuellen Überwindung der bösen Zeittendenz. Die besten Grausamkeitswitze sind ganz deutlich als Antigrausamkeitswitze zu erkennen. In Paris stellte ein Maler eine „Galerie des Grauens“ aus, die mittels Esprit selbst die Schrecken Hollywoods übertrumpfte. Das übrige Werk des Künstlers läßt aber auch für den, der beim Anblick der Bilder zweifelt, die moralische Tendenz erkennen. Hier wird dem Kannibalen sein Porträt vor Augen gehalten – in der Hoffnung allerdings, daß er es zu erkennen und zu deuten weiß.

London

Franz Kreuzer

NOTIZEN

Von HEINZ ALBERS, geboren 1925, erschien in der Reihe Opus 1 des C. Bertelsmann Verlages der Erzählungsband „Landung ohne Ankunft“.

HELMUT KUHN, 1899 in Lüben in Schlesien geboren, ist Ordinarius für Philosophie an der Universität München. Auf sein letztes, 1959 im Kösel Verlag erschienenes Buch „Sokrates, Versuch über den Ursprung der Metaphysik“ werden wir im Rezensionsteil noch zurückkommen.

WERNER VORDTRIEDE, geboren 1915, veröffentlichte Aufsätze und Übersetzungen von Gedichten in verschiedenen wissenschaftlichen und literarischen Zeitschriften. Er ist Professor für deutsche Literatur an der Universität Wisconsin.

Der Text von HERMANN BROCH entstammt dem nachgelassenen Werk „Massetenpsychologie“, das als Band 9 der Gesammelten Werke von Hermann Broch im Rhein Verlag, Zürich, erscheinen wird.

Von KURT IHLENFELD, geboren 1901 in Kolmar/Elsaß, erscheint demnächst im Eckart Verlag der Gedichtband „Unter dem einfachen Himmel“. Sein Roman „Der Kandidat“ wurde in Heft 56 der NDH besprochen.

HINWEIS: Wir machen unsere Leser darauf aufmerksam, daß diesem Heft ein Prospekt des Reclam Verlages, Stuttgart, und das Semesterprogramm der Evangelischen Akademie Hofgeismar beigegeben sind.

Professor D. Dr. Helmut Thielicke

Vom Schiff aus gesehen

Tagebuch einer Ostasienreise. 274 Seiten. 10 vierfarbige Abbildungen auf 8 Tafeln. Leinen 14.80 DM

Helmut Thielicke hat im Sommer 1958 eine Schiffsreise unternommen, die ihn in die Länder des Fernen Ostens führte. In dem vorliegenden Reisebericht gelingt es dem Verfasser, dem Leser die weltgeschichtlichen Umwälzungen in Asien lebendig vor Augen zu führen.

Die Lebensangst und ihre Überwindung

233 Seiten. Leinen 12.- DM

Dieser Band enthält Reden, Briefe und Predigten aus den Jahren 1942–1951. Doch keine der erörterten und vom Wort Gottes her beantworteten Fragen trägt den Stempel des Gestern. In seiner besonderen Art bietet dieses Buch eine gute und wertvolle Hilfe zur Überwindung der größten Lebensnot. *Südwestfunk*

Offenbarung, Vernunft und Existenz

3., wesentlich erw. Aufl. 1957. 172 S. Kart. 9.80 DM

Der bekannte Hamburger Theologe legt in diesem Buch seine Untersuchungen zu Lessings Religionsphilosophie vor. Thielickes Arbeit ist bedeutsam für die heutige theologische und philosophische Diskussion.

Das Neueste, Stuttgart



Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn

»... zweifellos ein Erzähler höchsten Ranges«

schrieb die *TIMES* über den Engländer R. C. Hutchinson. In deutscher Übersetzung liegen vor:

R. C. Hutchinson · Der 9. März

Roman. Übersetzt von Ernst Sander. 432 Seiten. Leinen 14.80 DM

In seinem Roman »Der 9. März« behandelt Hutchinson das Problem »Loyalität und Schuld«. Wie weit darf Loyalität gehen? Wo verläuft ihre absolute Grenze? Und wann überträgt sich die Schuld des Schuldigen auf jene Menschen, die ihm zu Hilfe kommen, obschon sie mit seinem Verbrechen nichts, aber auch nicht das geringste zu tun haben? Schauplatz des Romans ist Triest nach dem zweiten Weltkrieg. Der Zufall will es, daß in dieser Stadt zwei Männer - Eugen Reichenbach und Kurt Wenzel - einander auf der Straße begegnen. Sie kennen sich aus der Zeit vor dem Krieg. In Wien war es, damals, als Reichenbach noch als Chirurg tätig war. Und wäre Kurt Wenzel ihm nicht über den Weg gelaufen, dann hätte Reichenbach sein normales Leben weitergeführt - das Leben eines Mannes, der Statistiken auswertet, Durchschnittszahlen errechnet und für den politische Ereignisse nur am Rande existieren. Was veranlaßt Reichenbach, sein geordnetes Dasein aufs Spiel zu setzen? Was treibt ihn dazu, einen Unbekannten zu operieren, der mit einer schweren Schußverletzung in einem zerfallenen Bauernhaus hoch in den Bergen hinter Triest daniederliegt? Dieser Mann wird seit langem von der internationalen Polizei gesucht. Als Reichenbach schließlich hinter diese Dinge kommt, ist die Bindung zwischen Arzt und Patient schon so stark geworden, daß es für ihn kein Zurück mehr gibt.

R. C. Hutchinson · Die Stiefmutter

Roman. Übersetzt von Ernst Sander. 314 Seiten. Leinen 12.80 DM

Hohes Niveau in der Problemgestaltung und bei der inneren Entfaltung der Charaktere von Menschen, die nach Art und Erziehung Distanz halten; freundliche Ironie und gelegentlicher Humor unterstreichen eine urbane Atmosphäre, dazu eine Sprache, die man nach Reichtum und Gehalt mit der eines Flaubert verglichen hat. Das alles ist sehr kultiviert, sehr englisch, für unser Verständnis angelsächsischer Mentalität aufschlußreich, dabei zutiefst europäisch gedacht und gestaltet.

In jeder guten Buchhandlung

Sigbert Mohn Verlag Gütersloh

Meisterwerke der modernen Fotografie

Menschen in London

Einleitung von Willy Haas. Fotos von Nico Jesse. 24 Seiten Text, dazu 132 Fotos auf 96 Seiten. Format 19,5x23,5 cm. Zweifarbig-er cellophanierter Einband mit leinenverstärkt. Rücken 10.80 DM

Wie sich die Weltstadt London in den Gesichtern ihrer Einwohner spiegelt, zeigen die brillanten Fotos des international bekannten Fotografen Nico Jesse, die Willy Haas, selbst einmal Londoner, mit trockenem Humor kommentiert.

Straßen

Fotos aus aller Welt. Texte von Karl Zimmermann. 24 Seiten Text, dazu 96 Kunstdrucktafeln. Format 19,5x23,5 cm. Zweifarbig-er cellophanierter Einband mit leinenverstärktem Rücken 9.80 DM

»Unter den von Jahr zu Jahr zahlreicher werdenden Fotobänden verdienen diese preiswerten Monographien besondere Beachtung. Dieser Band fängt die vielfältige Atmosphäre der Straße in meisterhaften Fotos aus allen Kontinenten ein.« *Süddeutsche Zeitung*

Dichter

Autoren der Gegenwart. Texte von Günther Steinbrinker. 24 Seiten Text, dazu 96 Kunstdrucktafeln mit 178 Porträtaufnahmen. Format 19,5x23,5 cm. Zweifarbig-er cellophanierter Einband mit leinenverstärktem Rücken 9.80 DM

»Der Bildband ›Dichter‹ - genauso wichtig wie ein Literaturlexikon mit seinen biographischen und Werkangaben - ist eine Leistung, die nichts Ähnliches neben, höchstens unterschätzt hat.« *Max Rychner*

Frauen

Fotos aus aller Welt. Einleitung von Hans E. Friedrich. 24 Seiten Text, dazu 96 Kunstdrucktafeln. Format 19,5x23,5 cm. Zweifarbig-er cellophanierter Einband mit leinenverstärktem Rücken 9.80 DM

»Ein realistisches und außerordentlich künstlerisch gestaltetes Bild von der Situation der Frau in unserer Zeit. Es läßt sich schwer sagen, welchen bewußt lebenden Menschen dieses Buch nicht interessieren könnte.«

Deutsche Tagespost

In jeder guten Buchhandlung

Sigbert Mohn Verlag Gütersloh

HANS HENNECKE

Kritik

Gesammelte Essays zur modernen Literatur

301 Seiten. Leinen 13.50 DM

Aus dem Inhalt:

Statt eines Vorwortes

Reflexionen über den Essay – Wesen und Aufgabe der Dichtung – Übersetzung im Dienst der Weltliteratur.

Ergriffenes Dasein / Beiträge zur modernen Lyrik

Grundsätzliches zur Kunst des Gedichts – Allen Tate und die dichterische Einbildungskraft – Dichtung als inspirierte Mathematik (Ezra Pound) – Einbildungskraft als Wer (Wallace Stevens) – Schwarze Blume der Romantik (Lautréamont) – Ergriffenes Dasein (Deutsche Lyrik von 1900 bis 1950) – Witterungen, Eindrücke, Bilder (Über Günter Eich und Karl Krolow).

Der Kosmopolit unter den Gattungen / Zum zeitgenössischen Roman

Ein Halbbruder des Dichters? – Der vollkommen gemeisterte Satz (Thomas Mann) – Voraussetzungslosigkeit und Überlieferung (Alfred Döblin) – Zwischen Natur und Gnade (Elisabeth Langgässer) – Vergessen und doch unvergeßlich (Der Fall Albrecht Schaeffer) – Wonnen und Bitternisse der Muße (Edward Morgan Forster) – Geniale Begabung zur Freude (Edward Estlin Cummings' Prosa-Epos).

Spiegelbilder der Selbsterkenntnis / Tagebücher, Briefe und andere Dokumente

Höchstgesteigerte Intelligenz (Robert Musil) – Unentrinnbarer Zwang zur Selbstbeobachtung (Franz Kafka) – Tausendfaches Glück auf wenig Seiten (Paul Valéry) – Selbstergründung als Bekenntnis und Erzählung (André Gide) – Leben, Liebe, Literatur (Cyril Conolly).

Dichtende Philosophen und philosophierende Dichter

Ein witziger Puritaner (Das Vermächtnis G. B. Shaws) – Versinnlichung des Abstrakten (Konrad Weiss) – Im Schnittpunkt von Geschichte und Mythos (Hugo von Hofmannsthal) – Zukunftsträchtiges Pathos (Waldo Frank).

Gelehrte Liebeserklärungen

Ein echter Essayist (Charles du Bos) – Dichtung, Weisheit, Haltung (Zur Mallarmé-Monographie von Kurt Wais) – Gelehrte Liebeserklärungen (Ernst Robert Curtius).

Das Janusantlitz der modernen Literatur

Möglichkeiten der Dichtung in unserer Zeit

Der Band enthält insgesamt 39 Arbeiten des Autors.

Sigbert Mohn Verlag

Karl Korn
in der
»Frankfurter
Allgemeinen«
vom 20. 6. 1959

Dieser Sammelband enthält dreißig Jahre eines Lebens konzentrierter geistiger Arbeit im Dienste der Literatur. Das sagt und schreibt sich scheinbar leicht hin. In Wahrheit betrifft die Feststellung etwas, das sehr selten geworden ist. Für Hans Hennecke bedeutet Literatur das Universum schlechthin, Leben, Schicksal, Genie, Geist . . . Kafka packt er von einer Tagebuchnotiz aus an, worin von der systematischen „Zerstörung meiner selbst im Laufe der Jahre“ die Rede ist, Musil schildert er als einen Eremiten der Arbeit an einem pausenlosen Werkkommentar, James Joyce als den Enzyklopädisten der Innen- und Außenwelt des modernen Menschen, bei der Langgässer findet er treffend die Intellektualisierung des Erotischen und in der Lyrik ein ständiges Rokoko der Empfindung . . . Das sind nur ein paar Beispiele für den epigrammatischen Stil, dessen sich Hennecke, der ein ungeheurer Verdichter ist, befleißigt . . . Henneckes Stärke, heute im deutschen Sprachgebiet von niemand erreicht, ist eine umfassende, ja eine stupende Kenntnis der modernen englischen und amerikanischen Literatur. Allen Tate, Ezra Pound, G. M. Hopkins, W. Butler Yeats, James Joyce, E. M. Forster, Cummings, T. E. Lawrence, D. E. Lawrence, Conolly werden in Essays, die jeweils eine genaue und umfassende Kenntnis verraten, vorgestellt oder zum ersten Male in Deutschland bekannt gemacht. Hennecke ist mit Auden und Eliot, Saint John-Perse, mit Wilde und Whitman, Dos Passos und Henry Miller so vertraut wie mit Sartre und Hamsun, Eluard, Lautréamont, Thomas Mann und Konrad Weiss. Vor solcher Belesenheit, die freilich nie angehäufter Wissensstoff bleibt, kann es dem Adepten bange werden. Denn Hennecke verachtet das literarische Geschwätz. Ob er den Individuen oder den Formen, den Inhalten oder Sprachfiguren, den geistigen Konstellationen, aus denen Literatur und Literaten kommen, nachspürt – was er aufschreibt, ist immer Resultat, nicht Tasten und Suchen. Das Buch stellt Ansprüche. Aber es verlockt auch, weil es auf Existenz aus ist . . .

Sigbert Mohn Verlag

WILHELM HOEGNER

Der schwierige Außenseiter

Erinnerungen eines Abgeordneten, Emigranten und Ministerpräsidenten

344 Seiten, 1 Abbildung, Leinen 24.50 DM

Diese im Sommer 1959 veröffentlichten Memoiren sind in mehrfacher Hinsicht von besonderem Interesse: 1. handelt es sich hier um die ersten Memoiren eines Nachkriegs-Ministerpräsidenten, 2. zeigen diese Erinnerungen, welche politische Bedeutung deutschen Politikern in der Emigration zuwuchs und 3. wird aus diesen Erinnerungen nicht nur aus der Sicht eines sozialdemokratischen Politikers die jüngste deutsche Vergangenheit geschildert, sondern zugleich die Entwicklung eines Mannes sichtbar, der über seine Partei hinauswuchs.

Einige der insgesamt 52 Kapitel:

ERSTES BUCH (MEIN POLITISCHER WEG BIS 1933): Erhard Auer – Der Untersuchungsausschuß über den Hitlerputsch – Sturz der Regierung Dr. Held – Im Reichstag – Schleichers Glück und Ende – Beginn der Schreckensherrschaft.

ZWEITES BUCH (DIE JAHRE DER EMIGRATION): Das österreichische Abenteuer – Schicksalsgenossen – Die Amerikaner in Bern – Das „Demokratische Deutschland“ in der Schweiz

DRITTES BUCH (MEIN WIEDEREINTRITT IN DIE DEUTSCHE POLITIK): Schäffers Sturz und meine Nachfolgerschaft – Der süddeutsche Länderrat in Stuttgart – Die Wiedermehrzulassung politischer Parteien – Das Gesetz zur Befreiung von NS und Militarismus – Staat und Religion – Die Nacht der Hinrichtungen – Die erste Regierung Dr. Ehard – Die gesamtdeutsche Ministerpräsidentenkonferenz – Das Scherbengericht von Rosenheim – Die Viererkoalition – Das Ende.

Vom gleichen Autor erschien:

Die verratene Republik

Geschichte der deutschen Gegenrevolution

398 Seiten, 19 Abbildungen, Leinen 27.50 DM

ISAR VERLAG MÜNCHEN



Gütersloher
Verlagshaus
Gerd Mohn

Ende September liefern wir aus:

Bildatlas der frühchristlichen Welt

von PROF. VAN DER MEER und PROF. CHR. MOHRMANN. Übersetzt von Prof. Dr. Heinrich Kraft. 216 Seiten mit 42 sechsfarbigem Karten und über 600 Fotografien. Leinen 48.— DM

Aufgebaut wie der BILDATLAS ZUR BIBEL erscheint nun der BILDATLAS DER FRÜHCHRISTLICHEN WELT. In der bewährten Anordnung und Ausstattung veranschaulicht er in Bild, Wort und Karte das Leben und Denken der Christenheit in den ersten sechs Jahrhunderten nach Christi Geburt.

Im Oktober erscheint bereits in dritter Auflage:

Bildatlas zur Bibel

von LUC. H. GROLLENBERG. Übersetzt und herausgegeben von Prof. Dr. Hermann Eising. Das Vorwort schrieb Prof. D. Dr. Johannes Hempel. 164 Seiten mit 36 achtfarbigem Karten und über 400 Fotografien und Zeichnungen. Leinen 38.— DM

Dieses Werk ist großartig in der Art seiner Anlage und Durchführung; man spürt in jedem Bild und in jeder Zeile die Sorgfalt, mit der es gearbeitet und zusammengestellt ist. Ich kenne kein Werk auf dem Gebiet der biblischen Forschungen der letzten Jahre, dem so ungeteilt zugestimmt werden kann.

Prof. Leist in »Pädagogische Welt«

PRIX GONCOURT 1958

Die Unterhändler

von Francis Walder

Roman · Deutsch von Dr. Eva Rechel-Mertens · 176 Seiten · Drei Farbtafeln nach Meisterwerken moderner Malerei · Ganzleinen · Fünffarbiger, glasierter Schutzumschlag · DM 5,80

Im Mittelpunkt dieses Buches, das in Frankreich innerhalb weniger Wochen eine Auflage von über 100 000 Exemplaren erreichte, stehen die Verhandlungen zwischen zwei katholischen und zwei hugenottischen Edelleuten, die zum Abschluß des Friedensvertrages von Saint-Germain im Jahre 1570 führten.

Dem Autor geht es darum, die Technik und die Methoden diplomatischen Handelns aufzuzeigen – Methoden, die er als Angehöriger internationaler Komitees nach dem letzten Kriege mehrfach hatte studieren können. Dabei gelangte er zu dem Schluß, daß sich an der Art dieser diplomatischen Verhandlungsweise im Grunde nichts geändert hat.

Francis Walder hat einen Roman von brennender Aktualität geschrieben, denn das Schicksal Europas wird in den nächsten Jahren von einer Unzahl solcher Verhandlungen bestimmt werden.

Zu beziehen durch Ihre Buchhandlung. Prospekte verlangen Sie bitte direkt vom

VERLAG ANDREAS ZETTNER

Würzburg, Ludwigstraße 2-6



Neu bei KLETT

im Herbst 1959

- ERNST JÜNGER *An der Zeitmauer. ca. 250 S. Ln. ca. 15,50 DM*
- GERHARD NEBEL *Homer. ca. 370 S. Ln. ca. 24,— DM*
- FRITZ HEINEMANN *Die Philosophie im XX. Jahrhundert*
Eine enzyklopädische Darstellung ihrer Diszipli-
nen, Geschichte und Aufgaben. Herausgegeben
von Fritz Heinemann. ca. 544 S. Ln. ca. 29,50 DM
- HUGO FISCHER *Die Geburt der Hochkultur in Ägypten und*
Mesopotamien. ca. 260 S. Ln. ca. 17,50 DM
- E. M. STANDING *Maria Montessori. Leben und Werk*
ca. 340 S. Ln. 17,80 DM
- FELIX SCHOTTLAENDER *Das Ich und seine Welt. Zu Psychoanalyse*
und Personverständnis. ca. 320 S. Ln. ca. 18,50 DM
- HANS MÜLLER-ECKHARD *Weltbewältigung. Vom eigentlichen und un-*
eigentlichen Leben. ca. 240 S. Ln. ca. 16,80 DM
- ERNST MICHEL *Die Person im geschichtlichen Umbruch*
ca. 180 S. Ln. ca. 13,50 DM
- WILHELM BITTER *Magie und Wunder in der Heilkunde*
Herausgegeben von Wilhelm Bitter
ca. 185 S. Ln. ca. 12,80 DM
- RENÉ A. SPITZ *Nein und Ja. Die Ursprünge der mensch-*
lichen Kommunikation
ca. 120 S. Engl. Brosch. ca. 14,50 DM
- LÉON GRINBERG *Psychoanalytische Gruppentherapie*
MARIE LANGER *Praxis u. theoretische Grundlagen. Herausgegeben*
EMILIO RODRIGUÉ *von Werner Kemper. ca. 250 S. Ln. ca. 16,— DM*
- THEOPHIL THUN *Die Religion des Kindes*
ca. 260 S. Ln. ca. 19,50 DM
- S. S. PRAWER *Mörike und seine Leser*
ca. 160 S. Ln. ca. 12,80 DM

EIN ZORNIGES JUNGES MÄDCHEN

Unter dieser Überschrift schrieb die „Deutsche Tagespost“ zu Robert Penn Warrens neuem Roman „Alle Wünsche dieser Welt“:

Eine repräsentative Erscheinung in der amerikanischen Literatur scheint uns Robert Penn Warren zu sein, verfügt er doch neben den unumgänglichen formalen Voraussetzungen auch noch über hinreichend gesellschaftskritisches Vermögen, um aus dem Gesamt der Geschichte das herauszuarbeiten, was Wurzel der Gegenwart ist. In seinem neuen Roman geht es ihm um jene Art von Wirtschaftsmoral, die sich äußerlich zwar um die Übereinstimmung mit den natürlichen und positiven Normen bemüht, die hinter dieser Fassade der Wohlanständigkeit aber das Gesetz des Dschungels zur geschäftlichen und zwangsläufig auch menschlichen Maxime macht. Mit einer oft das Unheimliche streifenden Folgerichtigkeit zeigt Warren, wie schon die geringste Erschütterung den Stuck bürgerlicher Wohlanständigkeit abbröckeln läßt, wie haltlos und ungeborgen andererseits aber diejenigen, denen der Stuck verhaßt ist, vor ihrem Zerstörungswerk stehen und in ihrem ziellosen Revoluzzertum noch denjenigen recht geben, die sie bekämpft haben. – Sue Murdock mag es gelingen, die Welt ihres Vaters zu zerstören, doch nur um den Preis der Selbstzerstörung. Die Tragödie der „zornigen jungen Männer“, die an den morschen Balken ihres Vaterhauses Anstoß nehmen, es niederreißen, ohne willens noch mächtig zu sein, etwas Besseres, Solideres, Aufrichtigeres an seine Stelle zu setzen, und darauf noch stolz sind – hier, in der Gestalt Sue Murdocks, hat sie ihre amerikanische Version gefunden.

Robert Penn Warren, Alle Wünsche dieser Welt. Roman. Deutsch von Helmut Degner. 526 Seiten. Leinen 19.80 DM

SIGBERT MOHN VERLAG · GÜTERSLOH